नवभारत

दिवाळी १९९६

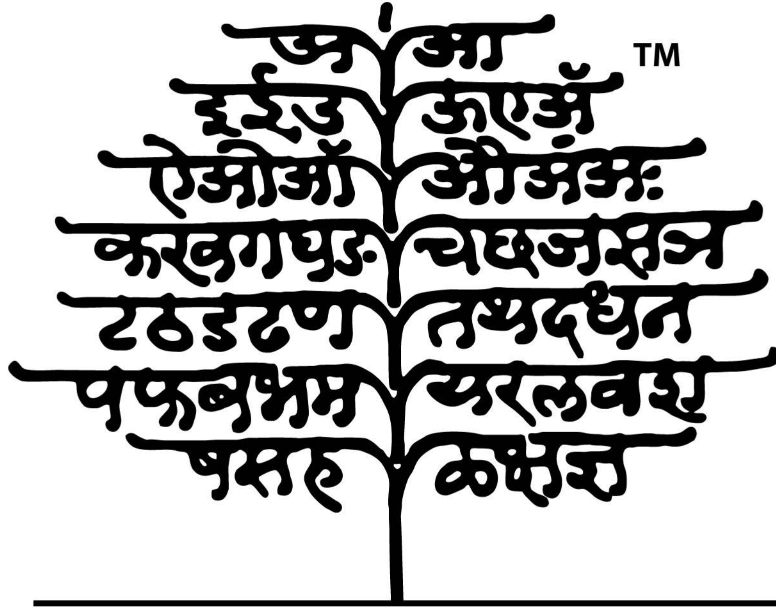
२-३

वर्ष ५० । अंक २-३ । नोव्हेंबर-डिसेंबर १९९६





अनुक्रमणिका



मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत

अनुक्रमणिका



नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)





महाराष्ट्र शासन

मराठी भाषा विभाग

राज्य मराठी विकास संस्था

एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,

धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६

संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

अनुक्रमणिका

गंधर्व कालनिर्णय १९९७

बालगंधर्व मनामनांत ।

कालनिर्णय घराघरांत ।।

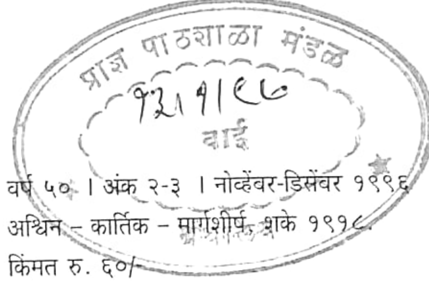
बारा महिन्यांच्या बारा गंधर्व नायिका

१९७३-१९९७

र ज तो त्स व

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

नवभारत



वर्ष ५० । अंक २-३ । नोव्हेंबर-डिसेंबर १९९६
अश्विन – कार्तिक – मार्गशीर्ष, शके १९१८
किंमत रु. ६०/-
वार्षिक वर्गणी रु. १२०/-

*नवभारत*ची भूमिका*

मानवाच्या व मानवसंस्कृतीच्या विकासास व उन्नतीस पोषक होईल अशा प्रकारे महाराष्ट्रीय जीवनाचा व संस्कृतीचा विकास करणे, हे या मासिकाचे ध्येय व उद्दिष्ट आहे.

ध्येयप्रवण व्यक्तींनी स्वोन्नतीच्या हेतुपूर्तीसाठी जे आपले सांस्कृतिक मूल्यमापन ठरविलेले असेल, उच्च वातावरणातील जो अभिजात अनुभव स्वतःच्या साधनेने संगृहीत केलेला असेल, त्याचे दिग्दर्शन हेच संस्कृतिपोषक वाङ्मय होऊ शकते, असा संचालक व संपादक-मंडळ यांचा विश्वास आहे.

या मासिकात येणाऱ्या लेखांत कोणत्याही विशिष्ट मताचा, वादाचा, पक्षाचा किंवा पंथाचा प्रचार करण्याचा हेतू नाही.

संचालक व संपादक-मंडळातील सर्व व्यक्ती यांचेही सर्व विषयांत मतैक्य आहे, असे नाही. मानवी जीवनविषयक व सांस्कृतिक मूल्यांसंबंधी सदृश अशा दृष्टिकोणानेच त्यांना एकत्र आणले आहे. तथापि प्रत्येकाचे व्यक्तिवैशिष्ट्य व विचारस्वातंत्र्य यांचा विनाश न होता विकास व्हावा या दृष्टीनेच त्यांचे सहकार्य राहील. प्रत्येक व्यक्ती आपल्या नावाने प्रसिद्ध होणाऱ्या लेखाबद्दलच जबाबदार राहील.

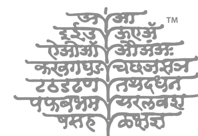
मासिकात प्रसिद्ध होणाऱ्या प्रत्येक लिखाणात सत्यनिष्ठा, संयम आणि सहिष्णुता असतील अशी काळजी घेतली जाईल.

* **नवभारत**, ऑक्टोबर, १९४७, वर्ष १ ले, अंक १ मधील कै. शंकरराव देव यांच्या 'संचालकांचे मनोगत' मधून.

संपादकीय पत्रव्यवहार :
वसंत पळशीकर
कार्यकारी संपादक, *नवभारत* मासिक,
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई - ४१२ ८०३ (जि. सातारा).

व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहार :
श्री.ग. दीक्षित
व्यवस्थापक, *नवभारत* मासिक,
द्वारा : दी प्राज्ञ प्रेस, वाई - ४१२ ८०३ (जि. सातारा)

अनुक्रमणिका





लेखक-परिचय

- ❖ **दे.अ. दाभोलकर** : अर्थशास्त्राचे व्यासंगी निवृत्त प्राध्यापक, शिक्षणतज्ज्ञ व ज्येष्ठ विचारवंत; भूतपूर्व संचालक, इंडियन इन्स्टिट्यूट ऑफ एज्युकेशन, पुणे व भूतपूर्व कुलगुरू, पुणे विद्यापीठ, पुणे; **पत्ता** : 'शांतिनिकेतन', गुरुकृपा हाऊसिंग सोसायटी, गोडोली, सातारा ४१५ ००१.
- ❖ **रवींद्र कुमार** : संचालक, नेहरू मेमोरियल म्युझियम अँड लायब्ररी, दिल्ली; अर्वाचीन भारताच्या सामाजिक-आर्थिक-राजकीय इतिहासाचे व्यासंगी अभ्यासक. वेस्टर्न इंडिया इन द नाइन्टींथ सेंच्युरी, आदि ग्रंथांचे कर्ते.
- ❖ **अ.र. कुलकर्णी** : मराठी विश्वकोशातील माजी सहसंपादक. नवभारताच्या संपादनात सहभाग; **पत्ता** : 'ऋतुराणी', मिशन हॉस्पिटलमागे, डाक बंगला रोड, वाई (जि. सातारा) ४१२ ८०३.
- ❖ **मे.पुं. रेगे** : अध्यक्ष, महाराष्ट्र राज्य मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळ आणि अध्यक्ष, प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई; संपादक *नवभारत* आणि *न्यू क्वेस्ट*; **पत्ता** : 'रागिणी', साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई ४०० ०५१.
- ❖ **सतीश बहादुर** : भूतपूर्व प्राध्यापक, फिल्म अँड टेलिव्हिजन इन्स्टिट्यूट, पुणे; 'नॅशनल फिल्म अर्काइव्ह' ह्या संस्थेच्या कार्यात तिच्या आरंभापासून सक्रिय सहभाग; यूनस्कोच्या विविध प्रकल्पांमध्ये सहभाग; सध्या चित्रपट रसग्रहण हा विषयाच्या शिक्षणासाठी प्रशिक्षणाचा कार्यक्रम तयार करण्यात मग्न, **पत्ता** : ७५९/१२६-बी , प्रभात रोड, पुणे ४११ ००४.
- ❖ **शामला वनारसे** : मानसशास्त्र, रंगभूमी, चित्रपट ह्या विषयांतील तज्ज्ञ लेखिका व मानसशास्त्राच्या भूतपूर्व प्राध्यापिका; **पत्ता** : 'आवर्तन', ५ हिलव्ह्यू सोसायटी, ४६/४, एरंडवणा, पौड रोड, पुणे ४११ ०३८.
- ❖ **वसंत आबाजी डहाके** : कवी, कादंबरीकार, समीक्षक सध्या राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई येथे उपसंचालक पदावर. **पत्ता** : २४, सागर, 'बी' रोड, चर्च गेट, मुंबई - ४०० ०२०.
- ❖ **निशिकांत ठकार** : हिंदीचे भूतपूर्व प्राध्यापक आणि विषयप्रमुख, वालचंद कॉलेज, सोलापूर; उपाध्यक्ष, सोलापूर, फिल्म सोसायटी; 'उन्नयन' ह्या हिंदी नियतकालिकाचे संपादक; **पत्ता** : 'सुरसंगत', राघवेंद्रनगर, मुरारजीपेठ, सोलापूर ४१३ ००१.
- ❖ **सीताराम रायकर** : इंग्रजीचे भूतपूर्व प्राध्यापक, सचिव, प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई (जि. सातारा) ४१२ ८०३; **पत्ता** : 'विजय', ३९/३५ कर्वे रोड, पुणे ४११ ००४.
- ❖ **सतीश तांबे** : कथा, कविता या स्वरूपात, ललितलेखन, 'आजचा चार्वाक' या वैचारिक आशयघन, दिवाळी वार्षिकाच्या संपादक मंडळाचे सदस्य; व्यवसायाने जाहिरात-लेखक (कॉपी रायटर). **पत्ता** : सी-४४/४०८, गांधीनगर रस्ता क्र. ९-१०, एमआयजी पोस्टासमोर, वांद्रे (पूर्व), मुंबई ४०० ०५१.
- ❖ **अशोक दा. रानडे** : संगीताचार्य; संगीताचे व्यासंगी समीक्षक. **पत्ता** : ७, ज्ञानदेवी, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व) मुंबई ४०० ०५१.
- ❖ **चंद्रकांत वर्तक** : भूतपूर्व प्राध्यापक आणि मराठी विभागप्रमुख, श्री. ना.दा. ठाकरसी महाविद्यालय, मुंबई; कथाकार, समीक्षक. **पत्ता** : 'प्राजक्त', सौभाग्यनगर, बाम रोड, नाशिक रोड, ४२२ १०१.
- ❖ **नरेन्द्र डेंगळे** : प्रसिद्ध वास्तुविशारद व कलाप्राध्यापक; **पत्ता** : ३ रमन अपार्टमेंट, १०० मयूर कॉलनी, कोथरूड, पुणे ४११ ०२९.
- ❖ **विजय दीक्षित** : व्यावसायिक वास्तुविशारद, लेखक, चित्रपट-समीक्षक व छायाचित्रकार; **पत्ता** : 'कलाश्री', सावरकरनगर, गंगापूर रोड, नाशिक ४२२ ००५.

नवभारत

अ नु क्र म

अनुक्रमणिका

संपादकीय

*नवभारत*चा दिवाळी ९६ चा हा अंक आपल्या हाती देताना आम्हास आनंद होत आहे. तथापि हा अंक आपणापर्यंत पोचवण्यात झालेल्या अक्षाय विलंबाची सखेद जाणीवही आम्हास आहे.

आपल्या नित्याच्या प्रथेनुसार ह्या दिवाळी अंकातही कला, साहित्य, संगीत, चित्रपट अशा विविध विषयांवरचे लेख आम्ही अंतर्भूत केले आहेत.

राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघाच्या परंपरेत वाढलेले रमेश पतंगे ह्यांनी संघाची व्यापक समावेशक भूमिका मांडण्याच्या दृष्टीने स्वानुभवाच्या आधारे लिहिलेल्या मी, मनू आणि संघ ह्या पुस्तकाचे परीक्षण करण्याच्या निमित्ताने देवदत्त दाभोलकर ह्यांनी 'राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ, एक अपुरे अंतरंग दर्शन' हा लेख लिहून ह्या पुस्तकाची सकारात्मक भूमिकेतून मनमोकळी चर्चा केली आहे. रवींद्र कुमार ह्यांनी भारतीय संस्कृतीतील सहिष्णुतेच्या परंपरा सांगताना, भारतीय नागर व्यूह संस्कृतीच्या- रचनेत सामाजिक-नैतिक जीवनाच्या ज्या परंपरा विकसित झाल्या, त्यांचा मागोवा घेतला आहे. गेल्या काही वर्षांत देशात घडलेल्या काही क्लेशदायक घटनांच्या पार्श्वभूमीवर त्यांचे विचार विशेष मननीय ठरतील असे वाटते. 'अॅनॅक्झॅगोरस' हा लेख मे. पुं. रेगे ह्यांच्या प्राचीन ग्रीक तत्त्वज्ञानविषयक लेखमालेतील पुढचा लेख आहे. 'सत्यजित राय आणि चित्रपटसंगीत' ह्या डॉ. अशोक दा. रानडे ह्यांच्या लेखात सत्यजित राय ह्यांच्या चित्रपटांतील संगीताची आणि तत्संबंधीच्या दृष्टीची काही वैशिष्ट्ये मार्मिकपणे दाखवून दिली आहेत. पु.ल. देशपांडे ह्यांच्या प्रवासवर्णनांचा एका वेगळ्या दृष्टिकोणातून केलेला विचार चंद्रकांत वर्तक ह्यांच्या लेखात दिसेल. तर दृश्यकलांच्या अभिव्यक्तीतील ताल, तोल, लय, विरोध अशा काही समान सौंदर्यसूत्रांचा शोध विजय दीक्षित ह्यांनी त्यांच्या लेखात घेतलेला आढळेल. वास्तुविशारद नरेंद्र डेंगळे ह्यांनी आपल्या भारतीय परंपरेतील वास्तुसंबद्ध मिथ्ये आणि वास्तुविषयक प्रत्यक्ष वास्तव ह्यांच्या नातेसंबंधाचा परामर्श घेतला आहे.

साहित्यकृतीचे चित्रपटात रूपांतर होत असताना, आविष्काराचे माध्यम बदलल्यामुळे कोणते प्रश्न निर्माण होतात, ह्यांची चर्चा-चिकित्सा करणाऱ्या लेखांचा 'माध्यमांतर' हा विशेष विभागही आम्ही ह्या अंकात दिलेला आहे. ह्यांतील लेखांपैकी सतीश बहादूर ह्यांनी ह्या विषयाची मूलभूत सैद्धांतिक बैठक मांडणारा लेख आणि त्याला श्यामला वनारसे ह्यांनी जोडलेले टिपण वाचकांच्या उद्‌बोधक वाटेल. श्याम मनोहर ह्यांच्या 'शीतयुद्ध सदानंद' या कादंबरीचे नचिकेत व जयू, पटवर्धन यांनी अलीकडेच 'लिमिटेड माणुसकी' हे चित्रपट-रूपांतर केले आहे तसेच श्री अतुल पेठे यांनी याच कादंबरीचे 'शीतयुद्ध सदानंद' या नावानेच नाटक-रुपांतर केले आहे. माध्यम रूपांतराच्या दृष्टीने ही उदाहरण विशेष लक्षणीय ठरतील या दृष्टीने चर्चा त्यांच्या भोवती केंद्रित करावी असा आमचा मानस होता. त्यांना प्रतिसाद देऊन वसंत आबाजी डहाके, निशिकांत ठकार, सतीश तांबे आणि सीताराम रायकर ह्यांनी लेख लिहिले आहेत.

आमच्या सर्व लेखकांना, वाचकांना आणि जाहिरातदारांना नव्या संवत्सराच्या शुभेच्छा देऊन थांबतो.

अनुक्रमणिका

राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ : एक अपुरे अंतरंगदर्शन

देवदत्त दाभोलकर

श्री. रमेश पतंगे यांचे *मी, मनु आणि संघ** हे पुस्तक माझ्यासमोर आहे. त्याची प्रथमावृत्ती जून १९९६ मध्ये प्रकाशित झाली. महिन्याभरातच दुसरी आवृत्तीही निघाली. अशा प्रकारच्या पुस्तकाविषयीची लोकांच्या मनात असणारी उत्सुकता यातून दिसून येते. दुसऱ्या आवृत्तीची प्रत श्री. पतंगे यांनी मला सप्रेम भेट म्हणून पाठविली आहे.

या पुस्तकाचे अनेक कारणांसाठी स्वागत केले पाहिजे. ज्या मोकळेपणाने ते लिहिले गेलेले आहे, त्याच मोकळेपणाने त्याची चर्चाही झाली पाहिजे. संघाविषयी आजवर इतरांनी मराठीत व अन्य भाषांतही लिहिले आहे. संघाच्या केंद्रवर्तुळातून बाहेर पडून, बाहेर पडलेल्या किंवा परिघातच परंतु आता सीमारेषेच्या जवळपास असणाऱ्या लोकांनीही आपले संघातले अनुभव सांगितलेले आहेत. परंतु संघ-परिवारात आज तशा महत्त्वाच्या स्थानावर असणाऱ्या कोणी असे निवेदन केल्याचे माझ्या पाहण्यात नाही. असा एक झरोका या पुस्तकाने उघडला आहे. त्यातून होणारे दर्शन अपुरे व अधुरे आहे ही गोष्ट खरी; परंतु एखाद्या अज्ञात प्रदेशाचे प्राथमिक ज्ञानही मनाचे काही कुतूहल शमवते व अधिक ज्ञानाविषयीची उत्सुकताही जागृत करते; ते काम या पुस्तकाने केले आहे.

या मनमोकळेपणाने लिहिल्या गेलेल्या पुस्तकाचा आणखीही एक विशेष आहे. ते एका अब्राह्मणाने संघाविषयी आपल्याला वाटणाऱ्या पोटतिडिकीच्या जिव्हाळ्याने लिहिले आहे. हा जातिवाचक निर्देश करणे या संदर्भात आवश्यक व अटळ आहे; कारण संघ आपल्या मर्यादांतून बाहेर पडण्याचा प्रयत्न करीत आहे आणि त्यात काही प्रमाणात तरी यशस्वी होत आहे याचे हे गमक आहे. सुमारे पंचवीस वर्षांपूर्वी संघातील संघ-प्रशिक्षण वर्गात काम करणाऱ्या एकाशी मी बोलत होतो. संघाला जरी केवळ हिंदूंचेच संघटन करावयाचे असले, तरी त्याने दलितांपर्यंत पोचण्याचा आग्रही प्रामाणिक प्रयत्न केला पाहिजे असे मी त्यांना सांगत होतो. शेवटी ते मला म्हणाले, "खरे सांगू का दाभोलकर! निदान महाराष्ट्रात तरी आमचे बहुसंख्य लोक ब्राह्मण आहेत; आणि त्यांना आम्हाला दुखवावयाचे नाही." संघाने आपली भूमिका या पद्धतीने बदलली पाहिजे, असे प्रतिपादन त्यानंतर संघातील अनेक लोकांनी प्रकटपणे केले आहे व त्याआधीही कदाचित आपल्या अंतर्गत वर्तुळात करीत आलेले असतील. आज ही भूमिका संघात सामान्यपणे सर्वमान्य झालेली आहे, असे म्हणता येईल. हा प्रयत्न काही प्रमाणात तरी यशस्वी होत आहे असे या पुस्तकावरून वाटते. ही संघाच्या दृष्टीने जमेची बाजू आहे. सबल भारत उभा राहावयाचा असेल, तर भारतीय एकात्मता ही केवळ हिंदूंचाच नव्हे तर मुसलमानांसहित अन्य सर्व भारतीयांचा समावेश सर्वधर्मसमभावाने करणारी असली पाहिजे, ही माझी प्रथमपासूनची धारणा आहे. त्यामुळे केवळ हिंदू एकात्मतेने माझे समाधान नाही ही गोष्ट उघड आहे. परंतु मधला टप्पा म्हणून कोणी निदान एवढे तरी करत असेल, तर त्याचेही आपण स्वागतच केले पाहिजे असे मी मानतो.

शेवटच्या कव्हर पृष्ठावर या पुस्तकाचे वर्णन 'ही एक स्वकथनाच्या आधारे लिहिलेली, वेगळ्या वाटचालीची विचार-कथा' असे केले आहे. ते युक्त आहे. मात्र तेथे करण्यात आलेली स्वातंत्र्योत्तर काळातील समाजवादी चळवळ व दलित चळवळ यांच्याविषयी विधाने काही वस्तुस्थितीच्या अज्ञानावर व काही अक्षम आकलनावर आधारित आहेत. अकारण आग्रही आणि तीव्र आहेत. प्रत्यक्ष पुस्तकातही श्री. पतंगे यांनी असे काही तीव्र निर्देश केले आहेत. परंतु तरीही ते शेवटचे टिपण श्री. पतंगे यांनाही तितके मान्य नसावे, अशी मला आपली आशा आहे.

भारताच्या सबलतेसाठी सर्वधर्मसमभावाची आवश्यकता आहे असे मी जसे मानतो, त्याचप्रमाणे आजच्या जागतिक परिस्थितीत भारताला नुसते टिकून राहायचे असेल, तरीही युद्ध-पातळीवर ज्याप्रमाणे सर्वजण एकत्रित येतात त्याप्रमाणे पक्षातीत भूमिकेतून सर्वजण एकजूट झाले तरच भारत तरू शकेल अशीही माझी अलीकडे अनेक वर्षे भूमिका राहत आलेली आहे.

गतवर्षी माहुली येथे नानाजी देशमुख यांना 'रामशास्त्री प्रभुणे' पुरस्कार देण्यात आला. त्या वेळी माझ्या भाषणात मी या राष्ट्रीय निकडीचा निर्देश केला होता व अटलबिहारी वाजपेयींनी त्याआधी काही महिने महाराष्ट्रातील एका ज्येष्ठ वयोवृद्ध काँग्रेस कार्यकर्त्याला लिहिलेले पत्रही उद्धृत केले होते. राष्ट्रीय

* मोरया प्रकाशन, पुणे, १९९६.

अनुक्रमणिका

परिस्थितीविषयी सचिंत असलेल्या त्या कार्यकर्त्याला लिहिलेल्या उत्तरात अटलजींनी आपलीही सहवेदना व्यक्त केली होती. "भारत को बोस्निया नहीं बनाना है।" हे त्यांचे त्या पत्रातील शेवटचे वाक्य होते.

या दिशेने जावयाचे, तर आरोप-प्रत्यारोपांच्या फैरींनी हे काम होणारे नाही. आहोत तेथून पुढे एकत्रित कसे जाता येईल याचा विचार झाला पाहिजे. ही भूमिका श्री. पतंगे ह्यांना मान्य नसल्यास गोष्ट वेगळी, व त्याची वेगळी चर्चा होऊ शकते. परंतु मान्य असल्यास त्यांच्या पुस्तकातील मांडणीत हे अवधान ते राखू शकलेले नाहीत, एवढे म्हटले पाहिजे.

ही भूमिकाच श्री. पतंगे ह्यांना मान्य नसणे शक्य आहे. कारण ही भूमिका मान्य असणारे राजकीय पक्षही भारतात नाहीत व व्यक्तीही कमीच आहेत. परंतु हे घडले नाही, तर गेल्या हजार वर्षांच्या इतिहासाचाच पुढचा अध्याय आपण चालू ठेवला असे होईल आणि 'कुछ बात है कि हस्ती मिटती नहीं हमारी' एवढेच गुणगुणत राहावे लागेल.

श्री. पतंगे यांचे 'मनोगत'

आपल्या 'मनोगता'त श्री. पतंगे लिहितात : "हे सगळं लिखाण मी 'स्वान्तः सुखाय' – मला बरं वाटावं म्हणून – केलेलं नाही. ज्या संघकार्यावर माझी श्रद्धा आहे आणि जे काम दीर्घकाळ मी जीवनातील अग्रक्रमाचं काम समजून करीत आलो, त्या कामातील माझे सामाजिक अनुभव लोकांपुढे मांडण्यासाठी हे लिखाण केलं आहे. सामाजिक समतेचं अवडंबर न माजविता व्यक्ती-व्यक्तीच्या जीवनात व कुटुंबातही संघानं जे सामाजिक परिवर्तन घडवलेलं आहे ते अद्वितीय आहे. मला वाटलं, आजच्या परिस्थितीत माझ्यासारख्यानं आपलाच जीवनपट लोकांसमोर ठेवला पाहिजे."

'मनोगता'च्या पहिल्या परिच्छेदात श्री. पतंगे लिहितात : 'विवेक'च्या १९९४ च्या दिवाळी अंकात माझा 'मी, मनु आणि संघ' हा लेख प्रकाशित झाला..... रा.स्व. संघाचे अखिल भारतीय बौद्धिकप्रमुख आर. हरीजी यांची एकदा दादर कार्यालयात भेट झाली. ते आहेत केरळचे, पण त्यांनी लेख वाचला होता. ते म्हणाले, 'तुमचा दिवाळी अंकातील लेख वाचला. खूप आवडला. अशा लेखामुळे आपल्या कामावरील विश्वास वाढत जातो.' त्यांचा अभिप्राय मला सुखवून गेला."

हा त्यांचा अभिप्राय मलाही सुखवून गेला. एक शिस्तबद्ध संघटना नव्या हितावह दृष्टीने विचार आणि कार्य करू लागल्याचे आश्वासन त्या अभिप्रायात आहे.

गरीब बिचारा मनु

श्री. पतंगे यांच्या पुस्तकातील पहिले वाक्य असे आहे :

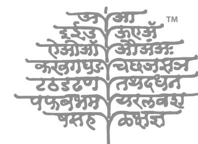
"साताऱ्याच्या 'विचारवेध' संमेलनातील तो प्रसंग आठवला की, अजूनही पोटात धस्स होतं!"

त्यानंतर पहिल्या तीन पृष्ठांत (९ ते ११) श्री. पतंगे यांनी *मनुस्मृती*च्या संदर्भातील त्या ठिकाणी घडलेल्या प्रसंगाचा निर्देश केला आहे. त्यातील मनूच्या संदर्भातील निर्देश बरोबर आहे. ('हिंदू धर्म जमातवादी बनू शकत नाही' या विधानाचा या ठिकाणी मी विचार करत नाही. या विधानाशी मी सहमत नाही. परंतु त्याचा वेगळा वाद शांतपणे कोणाला करावयाचा असल्यास त्यात मला रस आहे.) तसे मी मनूच्या संदर्भात 'साधना' साप्ताहिकात म्हटलेही आहे. "*मनुस्मृती*चे कैवारी हे हिन्दुत्वाचे मारेकरी आहेत, या डॉ. साळुंखेंच्या विधानाशी मी शंभर टक्के सहमत आहे. *मनुस्मृती* कालबाह्य झाली आहे आणि हिंदू समाजाच्या धारणेशी तिचा संबंध नाही. मी डॉ. साळुंखेंच्या विधानाशी सहमत असल्याने माझ्यापुरता त्यांच्याशी वादाचा विषय होऊ शकत नाही. *मनुस्मृती*च्या समर्थकांशी त्यांनी अवश्य वाद करावा," (पृ. ११) हे श्री. पतंगे यांचे विधान युक्त आहे.

माझ्या दृष्टीने, मुख्य प्रश्न बाजूला ठेवून (अनेकदा तो बाजूला ठेवण्याच्या दृष्टीनेच) विपर्यस्त वादाच्या आसपासच आपण अनेकदा घोटाळत कसे राहतो, याचे हे निदर्शक आहे. कोण काय म्हणाले यापेक्षा कोणीही काहीही म्हणाले असेल व आपण स्वतः ते म्हणणाऱ्याचे भक्त असलो किंवा वैरी असलो तरी, त्या म्हणण्यातील ग्राह्य अंश किती आणि त्याज्य अंश किती, याविषयी सद्यःपरिस्थितीच्या संदर्भात विशुद्ध विचार करण्याची आपली मानसिकता हवी.

मनूचे नावच आता पुढे आले आहे तर उदाहरण म्हणून त्याचाच उपयोग करू. काय आढळते? –

१. मनु एक झाला की अनेक याविषयी शंका आहेत.
२. *मनुस्मृती*त नंतर घुसडलेले श्लोक आहेत की नाहीत हाही वादाचा प्रश्न आहे.
३. असे असले, तरीही आज *मनुस्मृती* म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या ग्रंथात अस्पृष्ट, अतिशूद्र, दलित यांच्याविषयी संतापच वाटावा असे उल्लेख आहेत ही गोष्ट निर्विवादच आहे. त्यामुळे डॉ. आंबेडकरांनी *मनुस्मृती* जाळली हे प्रतीकात्मक कृत्य योग्यच होते. ते तसे ज्यांना वाटत नाही त्यांनी तो भाग आणि आपली अंतःकरणे पुन्हा तपासून पाहिली पाहिजेत.
४. परंतु *मनुस्मृती*ने केवळ एवढेच दिले काय, याचाही




विचार अभ्यासकांनी शांतपणे केला पाहिजे. तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी मला एकदा म्हणाले : "मी बाबासाहेबांना म्हणालो : 'बाबासाहेब, तुम्ही मनुस्मृती जाळलीत; परंतु तुम्हाला एक श्लोक तरी जाळता येणार नाही.'

" 'कोणता?'

" 'सर्वं परवशं दुःखं सर्वमात्मवशं सुखम्।' (सर्व प्रकारची पराधीनता ही दुःखास कारणीभूत होते आणि सर्व प्रकारची स्वाधीनता सुखास कारणीभूत होते.)'

"बाबासाहेबांना हे मान्य होते. ते म्हणाले : 'हे खरे आहे. तो जाळला जाऊ शकणार नाही व जाळला जाताही कामा नये.' "

अशा विवेकाचा मान आपण ठेवणार की नाही? असे भान राखणार की नाही?

दलितांखेरीज *मनुस्मृती*वर टीका करणाऱ्या त्रैवर्णिकांनी तर *मनुस्मृती* जाळताना याहून अधिक भान ठेवण्याची आवश्यकता आहे. रस्त्यात जाळून घरी पुन्हा तिची पूजा तर करत नाही ना, याचा त्यांना कटाक्षाने शोध घ्यावा लागेल. निदान 'न स्त्री स्वातंत्र्यमर्हति।' (स्त्रीला स्वतंत्र असण्याची योग्यता नाही) या वचनाची आपण अगदी आपल्या स्वयंपाकघरात पूजा करीत आहोत असे त्यांना आढळून येत नसेल, तर आपल्याला दृष्टिभ्रम झालेला आहे असे त्यांनी खुशाल समजावे.

५. वरील लेखन तिखट, तुरट कसेही वाटले, तरी याच स्वरूपाचे आत्मनिरीक्षण प्रत्येकाला अनेक वादांविषयी करता येईल. ज्यांचे अनुयायी आपण स्वतःला म्हणवतो, त्यांचे अनुयायी म्हणवून घेण्याची आपली योग्यता नाही हा एक अत्यंत अस्वस्थ करणारा अनुभव असतो. त्यातून सुटण्यासाठी आपण भास, आभास, विपर्यास, विपरीत इतिहास यांवर आधारलेल्या वितंडवादाचा व त्यातून मुद्द्यावरून गुद्द्यावर येण्याचा कार्यक्रम पार पाडतो. यातून बाहेर पडल्याखेरीज आपण पुढे सरकू शकणार नाही ही माझी फार पूर्वीपासूनची भूमिका आहे. (संघाच्या सुवर्णमहोत्सवाच्या वेळी पुण्याच्या 'तरुण भारत'ने नानासाहेब गोरे यांच्या भूमिकेच्या संदर्भात माझ्या घेतलेल्या खास मुलाखतीत ती मी स्पष्टपणे मांडलेली आहे.).

एवढे म्हटल्यानंतर *मनुस्मृती*विषयी मी एवढेच म्हणेन की, तिच्या समर्थकांनी आणि विरोधकांनीही विनोबाजींची *मनुशासनम्* ही निवड पाहावी व संकलनाच्या त्यांच्या प्रस्तावनेचाही सखोल विचार करावा.

दलित आणि दलितेतर

दलितांनी *मनुस्मृती* जाळली तर ते उचितच केले असे दलितेतरांनी मान्य केले पाहिजे. ही मान्यताही वेगवेगळ्या प्रकारची व वेगवेगळ्या स्तरांवरची असू शकते. संपूर्ण किंवा काही हातचे राखून. वरकरणी किंवा मनापासून. कृती टाळण्यासाठी किंवा कृतीला धार आणण्यासाठी.

दलितांनी *मनुस्मृती* जाळली, तर ते जसे समजण्यासारखे आहे, तसेच त्रैवर्णिकांच्या दलितांविषयींच्या पुरोगामी भूमिकेविषयी दलितांनी प्रकट किंवा अप्रकट संशय मनात बाळगला, तर तेही आपण समजून घ्यावयास हवे. दलितांचा विश्वास आपण आंतरिक उमाळ्याने मिळवला आहे असे भारतातील कोणत्याही पक्षाला, संघटनेला, संस्थेला म्हणता येणार नाही अशीच वस्तुस्थिती आहे. दलितांच्या मनातील इतरांविषयीच्या विश्वासार्हतेत तर-तम भाव आहे व तो कालप्रवाहाप्रमाणे बदलतही असतो. इतरांविषयींच्या विश्वासार्हतेच्या अंदाजाप्रमाणे हातमिळवण्या होतात आणि त्याआधारे दलितांतही गट पडतात. यातच सर्वांच्याच स्वार्थसाधनेचे अंश मिसळले, की आणखीच वेगळे मिश्रण तयार होते.

दलितांची मूलभूत मनःस्थिती 'ज्याचे जळते त्याला कळते' या उत्कट स्वरूपाची असते. गांधीजींना याचे भान होते; म्हणून ते म्हणाले : "डॉ. आंबेडकरांना माझा कितीही कठोर अवमान करण्याचा अधिकार आहे." गोळवलकर गुरुजींचे उद्गार संघावर इंग्रजीत ग्रंथ लिहिणारे श्री. दामले यांनी मला सांगितले होते. श्री. दामले मला म्हणाले : "मुलाखतीच्या शेवटी मी गुरुजींना म्हटले : 'आपल्याला एक प्रश्न विचारला तर चालू शकेल का?'

" 'खुशाल विचारा.'

" 'समजा, आपण स्वतःच दलित असता तर आपली या प्रश्नाबाबत प्रतिक्रिया काय राहिली असती?'

" 'My reaction would have been most violent.' गुरुजींचे ताडकन् उत्तर आले."

या वेळी श्री. दामले यांचा टेपरेकॉर्डर बंद होता, याचे श्री. दामले यांना दुःख होते.

ज्या आव्हानाला सर्व राष्ट्राने एकजुटीने सामोरे गेले पाहिजे असे हे केवढे मोठे आव्हान आहे! तत्कालीन लाभ-अलाभांचे हिशोब यासाठी बाजूला ठेवावे लागतील. एकमेकांच्या हेतूंविषयीच्या शंका उगाळत राहण्यापेक्षा प्रत्यक्ष कार्यक्रमात पडताळून पाहाव्या लागतील. अशा शक्यता जेथे जेथे दिसतील तेथे जाण्यात मला यामुळेच रस आहे. पिंपरीच्या सामाजिक समरसता मंचाच्या एप्रिल १९९४ मधील अधिवेशनास मी या वृत्तीनेच एक दिवस उपस्थित राहिलो होतो. (याचा निर्देश प्रस्तुत पुस्तकाच्या पृ. १३३ वर आहे.)

या क्षेत्रात काम करताना किती प्रतिक्रियांना सामोरे जाण्याची सिद्धता ठेवावी लागते, याचा अनुभव श्री. पतंगे यांनी पृ. १३४ वर टेक्सास गायकवाड यांच्या भाषणाच्या संदर्भात नोंदवला आहे. गांधीजींचे उद्‌गार त्यांना माहीत असते तर "अशा अगतिक भूमिकेत मी सापडलो होतो" (पृ. १३४) असे लिहावेसे त्यांना वाटले नसते. गुरुजींनीही तोच धीर त्यांना दिला असता.

माझे विचार इकडेतिकडे वाचून माझ्याशी आयु.एम्.आर्. कांबळे यांनी दोन वर्षांपूर्वी परिचय करून घेतला. गतवर्षी २ ऑक्टोबर रोजी सातारा येथे मी प्रतिवर्षी घेत असलेल्या 'आपण आणि नवभारताची जडणघडण' या कृति-चर्चासत्राच्या वेळी ते आले होते. सपत्नीक माझ्या घरीच उतरले होते. दलितांच्या विषयी काहीतरी करावे अशी जिद्द आणि तळमळ असणारे, फटकळ आणि परखड असे ते गृहस्थ आहेत. "डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर आमची 'भिमाई', राष्ट्रपिता महात्मा गांधी 'माई' आणि स्वातंत्र्यवीर सावरकर 'ताई'! अशी आमची नातीगोती" अशी त्यांची मांडणी आहे. या वर्षी आपण येऊ शकणार नाही; कारण "विचाराचे हेच सूत्र पुढे प्रतिपादन करण्यासाठी राष्ट्रपिता महात्मा गांधी जयंतीदिनी 'सामाजिक व आर्थिक दुर्बल घटक लॉबी का नसावी?' या विषयावर विचारविमर्श मंडळाच्या व्यासपीठावर मी माझे प्रांजळ विचार मांडून, विविध परस्परविरोधी विचारसरणींच्या सर्व स्तरांतील कार्यकर्त्यांशी संवाद साधू इच्छीत आहे," असे त्यांचे नुकतेच मला पत्र आले आहे.

कार्यक्रमाचे फलित मला ते यथाकाल कळवतीलच, तपशीलाबाबत मतभेद होऊ शकतील. त्यांनी लिहिलेली काही नावे कोणाला रुचतील, कोणला रुचणार नाहीत. अधिक काही नावे हवी होती, असेही प्रत्येकाला आपापल्या विचारसरणीप्रमाणे वाटणे शक्य आहे. परंतु असा एक संयुक्त कार्यक्रम आखण्याचा व कार्यवाहीत आणण्याचा प्रयत्न कसोशीने केला पाहिजे, एवढी जरी आपली सर्वांची किमान भूमिका असेल, तर अशा अधिक कार्याला गती देणे शक्य आहे. (हे मी माझे विचार म्हणून लिहीत आहे. आयु. कांबळे यांना माझ्या प्रशस्तिपत्राची गरज नाही. त्यांचे काम काहीसे एकाकी परंतु आपल्या मस्तीत चालले आहे. मला तर त्यांच्या परखडपणाची काहीशी भीतीच वाटते.)

संघात व्यक्तिगत स्तरावर स्पृश्य-अस्पृश्य असा भेदभाव नव्हता, असे मी मानतो. कदाचित कौटुंबिक स्तरावरही काही प्रमाणात तरी ही वृत्ती पसरत असावी. परंतु एवढ्याने या प्रश्नाला पुरेसे उत्तर आपण शोधले आहे असे होत नाही, याचे आकलन संघाला फार फार उशिरा झाले. (यामुळे डॉ. आंबेडकर यांच्यासारखा हिरा आपण गमावला असे प्रकट दुःख संघपरिवारातील काहीजणांनी व्यक्त केले आहे.) व्यक्तिगत व सामान्य कौटुंबिक स्तरावर तर गांधीजन आणि समाजवादी हे करत होतेच; परंतु त्यांचे आकलनही अधिक मूलगामी होते. 'असे आकलन होते तर तुम्ही तरी त्या आकलनामुळे त्यासाठी विशेष असे काय केले?' असा आडवा प्रश्न त्यांनाही विचारता येण्यासारखा आहे. त्याचे उत्तर वाटल्यास त्यांच्या त्यांच्या प्रतिनिधींनी द्यावे. आणि ते उत्तर कसेही असले तरी या वर्गाचा सामाजिक-आर्थिक न्यायाचा प्रश्न अजूनही अनुत्तरित आहे, हे तर मान्य करावेच लागते. मग नुसत्या तर-तम तुलनेतील क्रमवारीची हौस तुम्हाला-आम्हाला वाटली तरी दलितांना का वाटावी?

संघाची बांधणी

शिस्त, आत्मसमर्पणाची वृत्ती व स्वयंसेवकांविषयी हार्दिक बंधुभाव ही संघाची बलस्थाने आहेत आणि ती सर्वच संघटनांना अनुकरणीय अशीच आहेत. याचा प्रत्यय मला अनेक वेळा निरीक्षणातून व स्नेही संघजनांच्या अनुभवातून आलेला आहे. त्यामुळे दलित स्वयंसेवकांविषयी त्यांच्या मनात दुरावा नाही, याविषयी माझ्या मनात शंका नाही. हे मर्यादित यशही महत्त्वाचेच आहे; परंतु केवळ तेवढ्यावरच थांबले, तर मूलभूत केंद्रीय समस्येच्या परिघाला केवळ बाहेरून स्पर्श केल्यासारखे होते. गाभ्यापाशी गेले, की खरे सामाजिक-आर्थिक हितसंबंधांचे संघर्ष निर्माण होतात आणि त्या प्रश्नांबावत आपण कोणती भूमिका घेतो, यावर आपली खरी कसोटी लागत असते.

श्री. पतंगे यांना हे माहीत आहे. ते लिहितात : "महानगर सहकार्यवाह असतांनाच सभोवतालच्या परिस्थितीचं मी माझ्या परीने चिंतन करीत होतो. मुंबईत फार मोठ्या संख्येने कोळीबांधव आहेत. त्यांची संख्या संघात कमी का? मुंबईत फार मोठ्या झोपडपट्ट्या आहेत. मीही झोपडपट्टीतच वाढलेला कार्यकर्ता. या झोपडपट्टीवासींच्या जीवनाची कितीशी माहिती आमच्या मध्यमवर्गीय कार्यकर्त्यांना असते? 'संघ म्हणजे शाखा, शाखा म्हणजे कार्यक्रम' हे संघकामाचं सूत्र बाबाराव भिडे सांगत. यात संघकामाचा सामाजिक आशय कोणता? सभोवतालच्या परिस्थितीशी आपलं नातं काय? ही परिस्थिती बदलण्यासाठी आपला कार्यक्रम कोणता? दलितांची संख्या संघात अगदीच नगण्य का? असे शेकडो प्रश्न त्या वेळी मनात येत. बरोबरीच्या सहकाऱ्यांसमोर ते मी मांडत असे." (पृ. ५४)

श्री. पतंगे यांना माहीतही नसेल; परंतु या मांडणीची काही चाहूल माझ्यापर्यंत पोचली होती. मनोमन मला ही घटना स्वागतार्हही वाटली होती.





काही परिच्छेदांनंतर श्री. पतंगे पुढे लिहितात : "आणीबाणी-नंतरच्या कालखंडात संघातही डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर, महात्मा जोतिराव फुले यांच्या जीवनाची मांडणी होऊ लागली. संघाच्या संघशिक्षा वर्गाच्या बौद्धिक अभ्यासक्रमात डॉ. बाबासाहेब, महात्मा फुले, छत्रपती शाहूमहाराज यांच्या जीवनचरित्राविषयी बौद्धिक वर्ग होऊ लागले. १९७८ सालापासून डॉ. बाबासाहेब, महात्मा जोतिराव यांच्या जीवनावर मीही बोलू लागलो. संघशिक्षा वर्गात या दोघांच्या जीवनावर बोलण्याची कामगिरी माझ्याकडे अनेकदा आली. त्यानिमित्ताने वाचन, अभ्यास, मनन, चिंतन घडू लागलं. तोपर्यंत मी डॉ. बाबासाहेब किंवा महात्मा जोतिराव फुले यांच्या विचारांचा आणि कार्याचा संघाच्या संदर्भात फारसा खोलवर विचार केला नव्हता. हळूहळू त्याची सवय जडू लागली." (पृ. ५६)

याच प्रकरणाचा शेवटचा परिच्छेद असा आहे : "सभोवतालची सामाजिक परिस्थिती, घडणाऱ्या सामाजिक घटना, माझं स्वतःचं वाचन, चिंतन यांतून संघकाम करता करताच मी अधिकाधिक अंतर्मुख होऊ लागलो. मुंबई महानगराचा सहकार्यवाह असताना माझ्या मनात एक प्रश्न कायम उभा राहत असे. मला वाटे, 'मी संघाचा कार्यकर्ता आहे, की संघ कार्यपद्धतीचा कार्यकर्ता आहे? संघाचा कार्यकर्ता म्हणून माझी बांधीलकी समग्र हिंदू समाजाशी आहे, की कार्यपद्धतीचा कार्यकर्ता म्हणून एका व्यवस्था-प्रणालीशी आहे? हा प्रश्न मी कुणाला विचारला नाही. कारण त्याचं उत्तर मिळणं तशी सोपी गोष्ट नव्हती. माझं मलाच या प्रश्नाचं उत्तर शोधायचं होतं. माझ्या मनातील विचार मी लिहून काढले आणि ते मुकुंदराव पणशीकरांना दाखवले. ते म्हणाले, 'याच्या प्रती काढ. आणि अखिल भारतीय कार्यकर्त्यांना पाठवून दे.' त्यांच्या सूचनेप्रमाणे मी माझ्या टिपणाच्या प्रती काढल्या आणि त्या सगळीकडे पाठवून दिल्या. त्याची गंभीर दखल घेण्यात आली हे नंतरच्या विविध पातळींवरच्या संवादांतून माझ्या लक्षात आलं." (पृ. ५७).

हा सर्वच परिच्छेद मला महत्त्वाचा वाटतो. संघात या आवश्यक परिवर्तनाचा प्रारंभ सुरू व्हावयास १९७८ साल उजाडावे लागले. यालाही काही तुरळक परंतु महत्त्वाचे अपवाद होते. (मधुकरराव देवल (म्हैसाळ) व जयप्रकाश नारायण यांची भेट मीच घडवून आणली होती.) अशी काही मंडळी संघातून बाहेर राहिली; परंतु संघाविषयीची त्यांची आत्मीयता कमी झाली नाही, हीही मला संघाची एक मोठी उपलब्धी वाटते. हैदराबादच्या एका कार्यकर्त्याचे सुमारे चाळीस वर्षांपूर्वीचे उत्कट उद्‌गार मला अजूनही आठवतात. तो म्हणाला : "वाटतं, डॉक्टर असते तर त्यांनी पाठीवरून मायेने हात फिरवला असता आणि म्हणाले असते, 'अरे हे असं चालायचंच. हे का इतकं मनावर घ्यायचं असतं?' "

परंतु उशिरा असलं तरी हे परिवर्तन वेग घेण्याचा प्रयत्न करीत आहे, हे मला आश्वासक वाटतं. या परिवर्तनाच्या प्रामाणिकपणाविषयी इतर सर्व मनात संशय बाळगणार, हे अटळ आहे. प्रत्यक्ष कृतिशील अनुभवानेच या संशयाचे निराकरण किंवा दृढीकरण होणार आहे. सामाजिक पुरोगामी भूमिका घेणाऱ्या संघ अनुयायांची अडचण आणि त्यांच्या भावना मी समजू शकतो. श्री. पतंगे यांनीच तसा निर्देश केला आहे. ते लिहितात : "संघाच्या रूढ पद्धतीत लवकर बदल घडवून आणणं सोपी गोष्ट नसते. सहकाऱ्यांचं, वयाने ज्येष्ठ व त्यागी तपस्वी कार्यकर्त्यांचं तसं मानसही घडवावं लागतं." (पृ. ५४)

या स्वरूपाच्या परिवर्तनाची काही प्रसादचिन्हं मला दिसतात :

१) प्रातःस्मरणीय नामावलीत गांधीजींचा समावेश. हे ज्यांना मान्य नव्हते असे संघातील एक मान्यवर कार्यकर्ते त्या बैठकीतून उठून गेले. (हे मी माझ्या माहितीतून लिहीत आहे. श्री. पतंगे यांच्या पुस्तकात याचा निर्देश नाही व येण्याचे कारणही नाही.)

२) सरसंघचालक बाळासाहेब म्हणाले, "नामांतर व्हावं असा माझा विचार आहे. नामांतरास विरोध करणारे चुकीचा विचार करीत आहेत असं मला वाटतं." श्री. पतंगे पुढे लिहितात, "मराठवाड्यातील काही प्रमुख संघकार्यकर्त्यांना मात्र असं वाटत होतं की, संघाने आताच नामांतराच्या वादंगात पडू नये." (पृ. ५६)

३) राखीव जागांचा प्रश्न : श्री. पतंगे लिहितात : "राखीव जागांचा प्रश्न हा समाजाच्या दृष्टीनं नाजूक विषय झाला होता. मला आठवतं की, १९८१ साली गुजरात राज्यात राखीव जागांच्या विरोधात मोठं आंदोलन झालं. मार्च महिन्यात संघाची अखिल भारतीय प्रतिनिधी सभेची बैठक असते. या बैठकीत आंदोलनाचे पडसाद उमटले होते. गुजरातचे कार्यकर्ते राखीव जागांच्या प्रश्नांवर फारच संवेदनशील होते. राखीव जागांचं समर्थन करणारा प्रस्ताव प्रतिनिधिसभेपुढे चर्चेसाठी आला. या ठरावातील प्रत्येक शब्दावर कीस पाडण्यात आला. अनेक संघ-प्रतिनिधींनी 'असा ठराव करणं फार घाईचं होईल. समाजातील फार मोठा वर्ग त्यामुळे नाराज होईल' अशी भाषा वापरली. गुजरातचे स्वयंसेवक तर नाराजच होते. मी त्या वेळी ही चर्चा ऐकत होतो. कार्यकर्त्यांचा एवढा विरोध पाहता ठराव

बहुधा संमत होणार नाही, असंच वाटत होतं. परंतु तसं घडलं नाही.

"सरसंघचालक श्री. बाळासाहेब देवरस ही सगळी चर्चा शांतपणे ऐकत होते. चर्चा संपली आणि चहापानासाठी बैठकीला सुट्टी देण्यात आली. पुन्हा कार्यकर्ते बैठकीसाठी जमले. या वेळी बाळासाहेब म्हणाले, 'राखीव जागेच्या ठरावाविषयीची सगळी चर्चा मी ऐकत होतो. या ठरावाला आपल्यापैकी अनेकांचा विरोध आहे हे लक्षात आलं. माझी तुम्हा सर्वांना विनंती आहे की, आपण सर्वांनी, ज्यांच्यासाठी राखीव जागा आहेत, त्यांच्या मन:स्थितीत जाऊन विचार करावा. शेकडो वर्षे जे आपले समाजबांधव दुर्लक्षिले गेले, त्यांची आताची स्थिती पाहावी. त्यांच्या भावनांचा विचार करावा आणि मगच निर्णय करावा.' बाळासाहेबांच्या बोलण्यानंतर ठरावावर फारशी चर्चा न होता तो लगेचच संमत झाला. राखीव जागांचं संघानं अधिकृतरीत्या समर्थन केलं." (पृ. ७७-७८)

सर्वच संघटनांत असतात तसे विविध अंतर्गत डावे, उजवे, मध्यममार्गी प्रवाह संघातही आहेत याचे दर्शन यातून होते. सुजाण सक्षम नेतृत्व या अडचणीवर मात करून पुरोगामी पावले उचलत असते. संघात पुरोगामी प्रवाह प्रभावी होतील असा श्री. पतंगे यांना विश्वास आहे; माझी ती आशा आहे. श्री. पतंगे या नावाचे एक संवेदनशील मापनयंत्र आज सुदैवाने संघाला उपलब्ध आहे. माझा स्वत:चा या पुस्तकातील विवेचनाचा रस यामुळेही आहे. "हिंदू समाजाचे सगळे प्रश्न संघाच्या ध्येयवादाप्रमाणे संघाचेच होतात" (पृ. ७९) हे श्री. पतंगे यांचे विधान या मापनयंत्रावर तपासताना या यंत्राचा संघावरील निष्ठेचा कल व मोजणाऱ्याचा स्वत:चा दृष्टिदोष या दोन्ही गोष्टींकडे अवधान ठेवणे मात्र अगत्याचे आहे.

श्री. नाना नवले यांचा 'सातबाराचा उतारा' तर सर्वच त्रैवर्णिकांनी सतत मनात बाळगण्यासारखा आहे. श्री. नवले यांचे मार्मिक उदाहरण श्री. पतंगे यांनी उद्धृत केलेले आहे. ते लिहितात : (पृ. ७८-७९)

"श्री. नाना नवले सांगत, 'माझी गावाकडे शेती आहे. शेतावर मी फारसा नसतो. माझे भाऊबंद शेती करतात; पण शेती माझ्या नावावर आहे. एकदा भूविकास बँकेची नोटीस आली. नोटीस जमिनीवर घेतलेले कर्ज फेडण्याविषयी होती. मला आश्चर्य वाटलं, कारण शेतीवर तर मी कधीच कर्ज घेतलं नव्हतं. म्हणून मी बँकेत गेलो. चौकशी केली, तेव्हा लक्षात आलं की, खरोखरच माझ्या नावावर कर्ज आहे. सातबाराच्या उताऱ्यावर हे कर्ज नोंदलं गेलं आहे. मी न काढलेलं कर्ज मला फेडावं लागलं.'

श्री. पतंगे पुढे सांगतात, "सातबारावरील कर्जाची कहाणी सांगून नवले सांगत, 'भारतमातेचा असाच सातबाराचा उतारा काढला पाहिजे. आपल्या पूर्वजांनी आपल्या खात्यांत खूप कर्ज जमा केलेलं आहे हे लक्षात येईल. ते आपल्याला फेडावं लागेल. दलितांवर आमच्या पिढीनं अन्याय केला नाही असं आपल्याला म्हणता येणार नाही. आपल्या पूर्वजांचं कर्ज आपल्या सातबाराच्या उताऱ्यावर पडलं आहे. ते फेडावं लागेल. केवळ चांगल्याचा वारसा तो आमचा, संपत्ती आमची अशी भूमिका घेता येणार नाही. वारसाहक्क कर्जासहितच स्वीकारावा लागेल.' "

ही भूमिका सर्वच त्रैवर्णिकांनी मनापासून स्वीकारली, तर पक्षातीत सहयोगी कार्यक्रमांची आखणी आणि कार्यवाही होऊ शकेल. उजाडले नाही तरी चालेल, परंतु उजाडले तर माझ्याच कोंबड्याने उजाडेल अशी वृत्ती आपण सर्वजण किती दिवस बाळगत बसणार? 'उजाडणे तुझ्या किंवा तुझ्या कोंबड्याच्या आरवण्यावर अवलंबून आहे अशा भ्रमात यापुढे राहू नको', असा इशारा मार्क्स, फुले, आंबेडकर माझ्या कानात पुटपुटत आहेत आणि गांधीजींची त्यांना मनोमन साथ आहे.

संघ अनुप्रणित संघटना

पहिली दोन दशके संघाचे काम शांतपणे, गाजावाजा न करता, किंबहुना प्रसिद्धीपासून कटाक्षाने दूर राहून, विस्तारत होते. कार्यकर्ते तयार होत होते. त्यांपैकी निदान काही कार्यकर्त्यांना तरी संघटनेसाठी संघटना हे खूप अपुरे वाटत होते. त्यानंतरच्या कालखंडात संघाला वऱ्यावाईट प्रसिद्धीला सामोरे जावे लागले. प्रसिद्धीपासून मागेच राहावे हा दृष्टिकोणही काहीसा बदलला. संघाच्या पठडीत तयार झालेले कार्यकर्ते अन्य क्षेत्रांत उतरले व त्या त्या क्षेत्रात त्यांनी आपल्या कर्तृत्वाचा स्वतंत्र ठसा उमटविला. जनसंघ व नंतर भारतीय जनता पक्ष हे त्याचे महत्त्वाचे राजकीय अंग. आज 'भाजप' चे महत्त्व कोणी नाकारत नाही. मग त्याविषयी अनुकूल-प्रतिकूल प्रतिक्रिया कशीही असो!

अशा संलग्न संघटनांवर संघाचा प्रभाव व अंकुश किती राहतो? – याविषयी श्री. पतंगे लिहितात :

"संघाला आपला निर्णय सगळ्या घटक संस्थांवर लादता येत नाही. अनेकांचा असा गोड गैरसमज असतो की, संघात चार-दोन मंडळी निर्णय घेतात व तो सगळेजण निमूटपणे ऐकतात. असं संघात घडत नसतं." (पृ. १०८) यानंतरच्या तीन-चार पृष्ठांत ते संघाच्या 'नामांतराला पाठिंबा' या निर्णयाची प्रक्रिया

प्रत्यक्षात कशी घडली याचा तपशील सांगतात. ते लिहितात : "शिवसेनेच्या प्रभावामुळे काहीजण 'आमचा नामांतरास विरोध आहे' असे सांगत. यावर शरद कुलकर्णी (त्यावेळचे भाजपाचे संघटनमंत्री) म्हणत, 'ज्यांना नामांतराला विरोध करावयाचा आहे त्यांनी तो अवश्य करावा; पण पक्षाच्या व्यासपीठावरून नामांतराला विरोध करता येणार नाही. ज्यांना विरोध करावयाचा आहे त्यांनी आताच पक्षसदस्यत्वाचा राजीनामा द्यावा.' निर्णय करताना जेवढी लोकशाही प्रक्रिया आवश्यक होती, तेवढी संघानं पूर्ण केली. निर्णयाची अंमलबजावणी करताना मात्र कठोर धोरण स्वीकारण्यात आलं." (पृ. ११०)

भाजप चा अनुभव

या निर्णय करण्याच्या व निर्णयाची कार्यवाही करण्याच्या पद्धतीला आक्षेप घेण्यासारखे तत्त्वतः काही नाही. निदान भारतातील अन्य कोणत्या राजकीय पक्षाने आपली पद्धती याहून अधिक चांगली आहे असा दावा करावा, अशी कोणत्याच राजकीय पक्षाची स्थिती नाही.

यासाठी लागणारी शिस्तबद्धता अन्य कोणत्या पक्षात नाही. आज ती संघप्रणीत संस्थांमध्येही अस्तित्वात आहे की नाही, अशी शंका निर्माण व्हावी अशीच परिस्थिती आहे. विस्तार होत असताना ध्येयनिष्ठ कार्यकर्त्यांची प्रशिक्षित संख्या अपुरी पडते म्हणून हे घडते, असेही असू शकेल. 'power corrupts' हा अनुभव भाजपने स्वतः घेतला आहे व देशाचा आपल्या शिस्तबद्ध व त्यागी वृत्तीवरील विश्वास गमावला आहे. यातून भाजप स्वतःला सावरणार, की कधी संधी मिळाली तर 'and absolute power corrupts absolutely' याचेच आणखी एक उदाहरण सादर करणार, याचे उत्तर या दशकाचा कालखंड देईल. ते उत्तर देशाला हितकारक असेच निघावे, एवढीच आपण आशा करू शकतो. 'दीपा तुझ्याच खाली पटल तमाचे लपून बसलेले' – ही खंत भाजपाच्या नेतृत्वाच्या मनात आहे असे अजूनही वाटते, हेच एक आशास्थान आहे.

'The Week' या साप्ताहिकाच्या १ सप्टेंबर १९९६ च्या अंकात प्रमोद महाजन (भाजपाचे सरकार्यवाह) यांची एक मुलाखत आली आहे. मुलाखतीत विचारलेला शेवटचा प्रश्न व त्याचे उत्तर ही खालीलप्रमाणे होती. (पृ. २९)

"Question : Has there been a culture-change in BJP?

"Answer : We are experiencing power for the first time. The image of a disciplined party was when we were not in power. The true test of Brahmchary (sic) is when an Apsara is standing in front of him. Unfortunately, we had a couple of Vishwamitras in our midst."

सत्तेची अप्सरा जसजशी जवळ येत जाते तसतसे अधिकाधिक विश्वामित्र निर्माण होत जातात, असा सर्वच राजकीय पक्षांचा भारतातील गेल्या पाच दशकांचा अनुभव आहे. संघ अलिप्तपणे आत्मसमर्पणाच्या भावनेची साधना करीत होता, तोपर्यंत त्याला हा अनुभव येण्याचे कारण नव्हते. हिमालयात एकांतात दीर्घकाळ साधना करताना आपण षड्रिपूंवर विजय मिळवला असे वाटावे आणि नंतर प्रत्यक्ष समाजात उतरल्यानंतर मात्र ते सर्व उसळून वर यावेत, तसा काहीसा अनुभव संघ आज घेत आहे. 'हे मिरवणारे लोक आमच्यासारखेच निघाले', असा आसुरी आनंद अन्य पक्षांना वाटणे स्वाभाविक आहे. मला दुःख होते. संघ वा संघप्रवृत्तीच्या नसूनही तितक्याच ध्येयवादाने राष्ट्रनिर्मितीच्या कामात उतरणाऱ्या संघटनांची अशी स्थिती पाहिली की, 'If the salt itself hath lost its flavour, wherewith shall it be salted?' या वचनाची आठवण होते आणि भारताच्या भवितव्याविषयी मन विषण्ण होते.

सामाजिक समरसता मंच

संघाने प्रेरित केलेल्या एखाद्या संघटनेचे; संस्थेचे काम कसे चालते याचे एक अंतरंग-दर्शन श्री. पतंगे यांनी वर्णन केलेल्या 'सामाजिक समरसता मंचा'च्या उभारणीत येते. या उभारणीत त्यांचा प्रत्यक्ष सहभाग असल्यामुळे तर ते अधिकच प्रत्ययकारी झाले आहे. क्र. ३ चे संपूर्ण प्रकरण (पृ. ५८-९४) त्यांनी यासाठी दिलेले आहे. त्याचाच एक धावता संक्षेप त्यांच्या शब्दांत पाहण्यासारखा आहे.

ते लिहितात :

"१९८२ साली मी पहिला वृत्तपत्रीय लेख लिहिला. शीर्षक होतं.... 'अस्पृश्यता, डॉ. हेडगेवार, डॉ. आंबेडकर' ... माझा लेख मी संघप्रचारक श्री. शिवराय तेलंग यांना दाखविला. ते म्हणाले, 'अरे, तुला असे विचार सुचू शकतात. कमाल आहे! लेखात फक्त एक बदल कर. लेखाचं शीर्षक 'दोन डॉक्टर, एक आजार' असं ठेव.' त्यांच्या सूचनेप्रमाणे मी माझ्या लेखाचं शीर्षक बदललं.

".... हा लेख एका अर्थानं माझ्या जीवनाची दिशा निश्चित करणारा आणि संघकामातील माझी भूमिका स्पष्ट करणारा ठरला. सामाजिक समरसता मंचाच्या कामाला आधारभूत विचार म्हणूनही या लेखातील विचारांना मान्यता मिळाली.

"....संघातील सुखदेव नवले व भिकूजी इदाते यांच्याशी माझा विचारविनिमय होत असे. मुख्यतः संघकामाची आजची स्थिती, कार्यकर्त्यांचे सामाजिक भान, संघाची महाराष्ट्रातील प्रतिमा, संघाला दलितांचा असणारा विरोध इत्यादी आमच्या बोलण्याचे विषय असत. सुखदेव नवले 'संघ म्हणजे केवळ मध्यमवर्गीयांचं काम नाही. संघात सगळ्या समाजाचं दर्शन घडलं पाहिजे' हे वेगवेगळ्या प्रकारांनी विंबवीत असत. संघकार्याला संभाजीनगरात प्राप्त झालेलं सामाजिकतेचं भान सुखवणारं होतं. ... भिकूजी इदाते तर भटक्या जातीतील... त्यांच्याशीही माझं वैचारिक आणि भावनिक नातं फार लवकर जमलं. संघानं आमच्या दोघांच्या जीवनाचा कायापालट करून टाकला हे एक कारण होतं व दुसरं म्हणजे आम्हा दोघांनाही डॉ. आंबेडकरांविषयी सारखाच पूज्यभाव होता. (पृ. ६०)

"... तसे आम्ही तिघेही संघातील 'वजनदार' कार्यकर्ते होतो. वजनदार अशा अर्थानं की, संघातील अत्यंत महत्त्वाच्या अधिकारपदांवर आम्ही होतो. मी मुंबई महानगराचा सहकार्यवाह होतो. इदाते रत्नागिरी विभागाचे कार्यवाह होते, तर नवले मराठवाडा विभागाचे कार्यवाह होते. संघाची आमची समजही पक्की होती. आमच्या मताला त्यामुळेच संघात महत्त्व होतं. (पृ. ६०)

"... संघप्रचारक श्री. दामुअण्णा दाते हे संघातील एक ज्येष्ठ प्रचारक आहेत... दुसऱ्याला आपल्याकडे खेचून घेण्याचे अनेक गुण त्यांच्याकडे आहेत... यात दामुअण्णांची बरोबरी करणारे फारच थोडे संघप्रचारक आहेत.... सामाजिक समरसता मंचाची जबाबदारी संघप्रचारक म्हणून त्यांच्याकडेच आहे... 'दलित' या विषयावर दामुअण्णांचं खूप वाचन आहे.... १९८०-८१ पासून आमच्यासारखे काही कार्यकर्ते दामुअण्णांना आग्रह करीत होते की, संघानं आता दलित क्षेत्रात काम सुरू केलं पाहिजे. त्यांनाही याची आवश्यकता जाणवू लागली होती. संघात याविषयी विचारमंथन सुरू झालं होतं. राखीव जागा, दलित प्रश्न आणि हिन्दुत्व यांविषयी दामुअण्णांचे विचार स्पष्ट होते.

"दलितसमस्येचा आपण कसा विचार केला पाहिजे याविषयी बोलताना ते म्हणत, 'मेडिकल विद्यार्थ्यांना प्रेताचं शवविच्छेदन करावं लागतं.... पण समजा, त्या विद्यार्थ्यांत असा एक विद्यार्थी आहे की, ज्याचे त्या शवाशी नातं आहे. अशा वेळी त्या विद्यार्थ्याला काय वाटेल?'

".... सामाजिक प्रश्नांचंही असंच आहे. त्यांचं पोस्टमॉर्टेम खूप झालं आहे. अस्पृश्यता, विषमता, सामाजिक रूढी यांचं विश्लेषण खूप झालं आहे. आपलं या समाजाशी नातं आहे, रक्ताचं नातं आहे, हे आपण विसरता कामा नये. या नात्याचं भान राहिलं तर समाजातील विकृती दूर करण्याचा मार्ग आपल्याला सापडेल." (पृ. ६१)

श्री. दामुअण्णा दाते यांची ही भूमिका मला मान्य आहे. सामाजिक समरसता मंचाचे काम सुरू होऊन आता जवळजवळ एक तपाचा काळ उलटून गेला आहे. त्याआधी ही प्रेरणा तात्त्विक स्वरूपात असली, तरी प्रत्यक्ष कार्यात प्रभावी नव्हती हेही श्री. पतंगे यांच्या निवेदनातूनच स्पष्ट होते. गेल्या तपाच्या काळात दलितांच्या प्रश्नाच्या बाबत संघाच्या काही महत्त्वाच्या उपलब्धी आहेत. त्या तपशीलाचा काही निर्देश या लेखात पूर्वीच आलेला आहे. हे सर्व स्वागतार्ह आहे. परंतु अजूनही कृतीची गती रोखू शकेल असा फार मोठा विरोध या प्रक्रियेला संघात असावा, अशी माझी कल्पना आहे. हे माझे विधान माझ्या अज्ञानावर आधारित आहे असे असल्यास मला आनंदच होईल. याचे एक स्पष्ट गमक हिंदुत्वाच्या भावनेने संघ स्वयंसेवक ज्या तीव्रतेने कार्यप्रवण होतात, त्याच तीव्रतेने दलितांच्यापाठीही उभे राहतात असे कृतीच्या क्षेत्रात आढळून येईल, हे असेल. ते खरोखरच घडले तर या क्षेत्रात काम करणाऱ्या सर्व संघटना, राजकीय पक्ष, किंबहुना दलितांचे फुटीर गट यांना या क्षेत्रात मागे टाकून संघ फार पुढे जाऊ शकेल. कारण संघाकडे समर्पित वृत्तीच्या कार्यकर्त्यांची शिस्तबद्ध संघटना आहे.

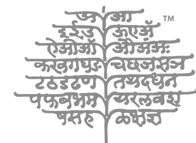
या 'जर-तर' ची अडचण फार मोठी असणार असे मला वाटते. परंतु त्या दिशेने संघाला नेऊ पाहणारे कार्यकर्ते फार मोठे कार्य करीत आहेत, याविषयी माझ्या मनात शंका नाही.

विश्वहिंदु परिषद

याउलट संघाशी संलग्न असणाऱ्या विश्वहिंदु परिषदेच्या कार्याविषयी माझ्या मनांत चिंता आहे. माझ्या कल्पनेप्रमाणे संघपरिवारातील काहीजणांच्या मनात तरी अशा स्वरूपाच्या चिंतेची पाल चुकचुकत असावी. हिंदुत्वाचे जे भावनात्मक आवाहन आपण करतो, त्यातून आपण आपल्याला अभिप्रेत नसलेल्या व अनिष्ट असणाऱ्या काही घटनांना कारणीभूत होत आहोत की काय, याचा संघाने भावनेच्या उद्रेकाने विचार न करता बौद्धिक तारतम्याने केला पाहिजे. हे कसे घडेल, घडेल की नाही हे दोन्ही आज महत्त्वाचे व अनुत्तरित असे प्रश्न आहेत.

गांधीजींच्या हत्येचे वृत्त कळले तेव्हा गोळवलकर गुरुजींची प्रतिक्रिया 'संघाचे काम आता किमान पन्नास वर्षांनी मागे फेकले गेले' अशा स्वरूपाची होती, असे मी ऐकलेले आहे. (याचा कोणी इन्कार केल्यास मी या विधानाचा आग्रह धरणार नाही.) परंतु घडले ते तसेच घडले.

अनुक्रमणिका





त्याच प्रकारचा दुसरा आघात बाबरी मशिदीच्या विध्वंसनामुळे संघावर झालेला आहे. या मशिदीचे विध्वंसन आपल्याला अभिप्रेत नव्हते, अशी संघनेतृत्वाची भूमिका आहे व त्यापैकी निदान काहीजणांची तरी ती अत्यंत प्रामाणिक आहे, असा मला विश्वास आहे. या घटनेच्या संदर्भात श्री. पतंगे लिहितात (पृ. ११३) :

"१९९२ साली भिकू इदाते कारसेवेला गेले होते. त्या वेळी ते महाराष्ट्र प्रांताचे संघाचे सहकार्यवाह होते. अयोध्येहून आल्यानंतर मी त्यांना विचारलं,

" 'बाबरी ढाचा पाडण्याची आपली योजना होती काय?'

" 'मुळीच नव्हती' ते म्हणाले.

" 'मग आदेश नसताना कारसेवकांनी ती पाडली कशी?'

" 'सगळीच घटना इतकी आकस्मिक आणि अनाकलनीय आहे की, त्याचं एक उत्तर देणं अवघड आहे. कारसेवकांचा संताप इतका अनावर होता की, जो ढाचा कुशल कामगारास पाडण्यास चार दिवस लागले असते, तो ढाचा पाच तासांत जमीनदोस्त झाला.' "

हा संवाद खूप काही सांगून जातो आणि काही महत्त्वाचे प्रश्नही निर्माण करू शकतो. ते बाजूला ठेवले, तरी झालेल्या घटनेमुळे संघाचे काम परत पन्नास वर्षे मागे ढकलले गेले, याचे भान त्यात दिसत नाही. परिस्थिती आपल्या आटोक्यात राहिली नाही याबद्दल प्रामाणिक खेद व्यक्त करून संघाने राष्ट्राची क्षमा मागितली असती, तरी संघाला हा धक्का कमी तीव्रतेने बसला असता. गांधीजींनी चौरीचुऱ्यानंतर अनुयायांचा विरोध असतानाही आंदोलन मागे घेतले होते व न्यायालयीन शिक्षाही भोगली होती. संघ हे करेल अशी मला एक आशा होती.

हे घडलं नाही. या घटनेचा मनोमन आनंद झालेले अनेकजण मी पाहिले. श्री. पतंगे यांची भूमिका वेगळी आहे. वरील संवादाच्या निवेदनानंतर लगेचच ते लिहितात :

"अयोध्येच्या घटनेनं माझं लक्ष एका वेगळ्याच विचाराकडे गेलं. सांस्कृतिक प्रतीकाच्या माध्यमातून हिंदू समाज आता जागृत झाला होता. हिंदू समाजाची सामाजिक स्थिती लक्षात घेता हिंदू समाजाला सांस्कृतिक राष्ट्रवादाबरोबरच सामाजिक राष्ट्रवादाचीही आवश्यकता होती. हिंदू राष्ट्राचा विचार केवळ सांस्कृतिक राष्ट्रवादानेच प्रभावी बनणं शक्य नव्हतं. त्याला सामाजिक राष्ट्रवादाचीही आवश्यकता होती. सांस्कृतिक आणि सामाजिक राष्ट्रवादानेच आमचा विचार सर्वमान्य होणार होता." (पृ. ११३)

सांस्कृतिक राष्ट्रवादाचे प्रतीक राम, तर सामाजिक राष्ट्रवादाचे प्रतीक डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर अशी श्री. पतंगे यांची मांडणी आहे. "आम्ही जेवढ्या पोटतिडिकीनं रामाचा विषय हाती घेणार तेवढ्याच पोटतिडिकीनं डॉ. बाबासाहेबांचा विषय हाती घेतला पाहिजे असं मला वाटे" असं ते लिहितात (पृ. ११४). संघाचे सहकार्यवाह भिकू इदाते यांच्या एका महत्त्वाच्या लेखातील मुख्य वैचारिक गाभा "संघाच्या हिन्दुत्वात डॉ. बाबासाहेबांना सन्मानाचं स्थान आहे. त्यांचा सामाजिक समतेचा विचार आणि स्वातंत्र्य, समता, बंधुता ही तत्त्वत्रयी आम्हाला मान्य आहे" असा आहे (पृ. ११४) हे श्री. पतंगे आवर्जून सांगतात.

यानंतर श्री. पतंगे लिहितात : "आमच्या अशा भूमिकेमुळे संघविरोधकांचं धाबं दणाणलं असावं." तसे खरोखरच घडले असेल तर त्यांची धावी फारच कमकुवत आहेत, असं मानावं लागेल. याच्या उलट, अशा आघातासाठी संघाला आपले धाबे खूपच दुरुस्त करून घ्यावे लागेल. 'जेवढ्या पोटतिडिकीने रामाचा विषय' – ही श्री. पतंगे ह्यांची पूर्वअट संघाने प्रत्यक्ष कार्यवाहीत आणली तरच हे घडू शकेल व त्या मर्यादेत मला त्याचा आनंदच होईल.

परंतु तेवढ्याने डॉ. आंबेडकर पूर्णपणे आत्मसात होऊ शकत नाहीत याचे सम्यक् आकलन संघाला अद्यापही झालेले आहे असे दिसत नाही. 'स्वातंत्र्य, समता आणि बंधुता' ही डॉ. आंबेडकर यांची त्रयी ही सांस्कृतिक राष्ट्रवाद व सामाजिक राष्ट्रवादापलीकडे जाणारी आहे. शेवटी अखेर ती मानवतावादाकडे नेणारी आहे; परंतु त्याआधी भारतास धर्मातीत राष्ट्रवादाकडे नेणारी तर आहेच आहे. यावर कोणाला वाद करावयाचा असला, तर त्यात मला रस आहे.

डॉ. आंबेडकर आणि सामाजिक समरसता

परंतु तिकडे वळण्यापूर्वी सामाजिक समरसतेच्या मधल्या टप्प्याविषयीच्या डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांच्या एका प्रदीर्घ पत्राचा निर्देश करतो. ते सामाजिक समरसता मंचाच्या कार्यकर्त्यांना मार्गदर्शक ठरेल असे वाटते. हे पत्र पोर्ट सय्यद येथून दि. १४ नोव्हेंबर १९३२ रोजी ठक्करबाप्पांना लिहिले आहे. सुमारे दोन हजार शब्दांच्या या पत्रात शेवटच्या भागात डॉ. आंबेडकर लिहितात :

"As Tolstoy said : 'Only those who love can serve.' In my opinion that test is more likely to be fulfilled by workers drawn from the Depressed Classes. I should therefore like the League to bear this aspect of the question in mind in deciding upon whom to appoint and whom not to appoint. I do not suggest that there

are not scoundrels among the Depressed Classes who have not made social service their last refuge. But largely speaking you can be more sure that a worker drawn from the Depressed Classes will regard the work as love's labour -- a thing which is so essential to the success of the League. Secondly, there are agencies which are already engaged in some sort of social service without any confines as to class or purpose and may be prepared to supplement their activity by taking up the work of Anti-Untouchability League in consideration of a grant-in-aid. I am sure this hire-purchase system of work -- if I may use that expression -- can produce no lasting good. What is wanted in an agency is a single-minded devotion to one task and one task only. We want bodies and organizations which have deliberatively chosen to be assigned to those who would undertake to devote themselves exclusively to the work of the Depressed Classes."

यानंतरच्या शेवटच्या परिच्छेदात डॉ. आंबेडकर लिहितात:

"I am afraid I have already trespassed the limits of a letter and I do not think that I can err further in that direction without being tediously long. I had many other things to say but I now propose to reserve them for another occasion. Before closing this I wish to say just this. It was Balfour I think who said that what could hold the British Empire together was love and not law. I think that observation applies equally to the Hindu society. The touchables and the untouchables cannot be held to-gether by law, certainly not by any electoral law substituting joint electorates for separate electorates. The only thing that can hold them together is love. Outside the family justice alone in my opinion can open the possibility of love, and it should be the duty of the Anti-Untouchability League to see that the touchable does, or failing that is made to do, justice to the Untouchable. Nothing else in my opinion can justify the project of the existence of the League." (संदर्भ : चांगदेव भवानराव खैरमोडे, *भारतीय घटनेचे शिल्पकार : डॉ. भीमराव रामजी आंबेडकर चरित्र* – खंड पाचवा, प्रकाशक : डॉ. आंबेडकर एज्युकेशन सोसायटी, मुंबई - ४०० ०१३, प्रथमावृत्ती, १९६८, पृ. ८४-९३.)

सामाजिक समरसता मंचाच्या स्थापनेच्या बरोबर अर्धशतक आधी डॉ. आंबेडकरांनी हे विचार मांडले आहेत. या विचारांशी श्री. पतंगे पूर्णपणे सहमत असतील, अशी माझी धारणा आहे. या क्षेत्रात काम करणाऱ्या व करू इच्छिणाऱ्या सर्वांनीच डॉ. आंबेडकरांच्या या कसोटीवर स्वतःला परखडपणे पारखून घेण्याची सिद्धता ठेवली पाहिजे.

याच खंडात पृ. ६४ वर एक निर्देश आहे, तोही या क्षेत्रात काम करणाऱ्यांना मूलभूत आशयाच्या दृष्टीने विचार करावयास लावणारा आहे. तो निर्देश असा :

"पुणे करारावर सही करून बाबासाहेब टांग्याने असेंब्ली हॉलला गेले. तेथील लोकांनी त्यांचे प्रेमाने स्वागत केले. बोलता बोलता नगरचे रावबहादुर चितळे थोड्याशा विनोदी स्वराने म्हणाले, 'बस्स का बाबासाहेब? एवढे आढेवेढे घेऊन शेवटी गांधींबरोबर तडजोड केलीत तुम्ही!' बाबासाहेब उत्तरले, 'काय करू मी रावबहादुर! माझ्या मागे हातात सुरा घेऊन जयकर व पुढे छातीवर पिस्तूल रोखून सप्रू उभे होते, माझा नाइलाज झाला.' "

डॉ. आंबेडकर यांच्यासारखा हिरा हिन्दुत्ववादी आपल्यात सामावून घेऊ शकले नाहीत, हे दुर्दैव आहे. त्यांनी तसे केले असते, तर भारताचा इतिहास बदलला असता, अशा आशयाचे विधान प्रा. स.ह. देशपांडे यांनी केले आहे. ('सावरकर ते भाजप' : पृ. २३४). त्या विधानाला उद्देशून मी 'साधना'मध्ये लिहिले होते : "असे म्हणणे म्हणजे आदिलशाहीने शिवाजीमहाराजांना आपल्या सेवेत सामावून घेतले असते तर भारताचा इतिहास बदलला असता, असे म्हणण्यासारखे आहे." प्रा. देशपांडे यांची यावर प्रतिक्रिया "प्रा. दाभोलकर मला हास्यास्पद ठरवू पाहत आहेत" अशी होती. त्यानंतर अधिक चर्चेसाठी माझी तयारी होती; परंतु त्यांना तसा रस होता हे दिसले नाही.

परंतु आजही या अशा चर्चेची आवश्यकता मला वाटते, कारण हा अत्यंत कळीचा प्रश्न आहे. डॉ. आंबेडकरांचे hi-jacking झाले आहे की नाही याचाही निर्णय अशा चर्चेमुळे

लागू शकेल. निदान त्यावर अधिक प्रकाश पडू शकेल. मला प्रा. देशपांडे यांना हास्यास्पद ठरवावयाचे नव्हते, तर खरे कळीचे प्रश्न वेगळे आहेत आणि सुजाण वाद करण्याइतके महत्त्वाचे आहेत, एवढेच मला त्यांच्या निदर्शनाला आणून द्यावयाचे होते.

प्रा. स.ह. देशपांडे यांनाही याचे काही भान आहे. कारण वरील विधानाच्या एक परिच्छेद आधी ते लिहितात : "हिंदू समाज म्हणून अस्तित्वातच नाही असे समजून विचाराला सुरुवात केली तरी चालण्यासारखे आहे. तो समाज घडवावयाचा आहे. हिंदुसंघटनांपुढचे आणि हिंदुराष्ट्रापुढचे मुख्य आव्हान हे आहे. येथला राष्ट्रवाद सामाजिक क्रांतीशिवाय उभा राहणे शक्य नाही." (पृ. २३३)

डॉ. आंबेडकरांचा राष्ट्रवाद

डॉ. आंबेडकरांची भूमिका यापुढची होती. भारतात राष्ट्रवाद सामाजिक क्रांतीशिवाय उभा राहू शकणारच नाही ही तर त्यांची धारणा होतीच; परंतु खरा राष्ट्रवाद भारतात स्थापन व्हावयास हवा असेल, तर तो हिंदुधर्मापलीकडे जाऊन सर्व धर्मांतील दलितांना एकत्र घेऊन पुढे गेले तरच शक्य आहे, याचेही त्यांचे भान पक्के होते. यामुळे आपला राष्ट्रवाद हिन्दुत्वातच मर्यादित करणारा संघ त्यांना कधीच मान्य झाला नसता. मुसलमानांच्या प्रश्नाविषयीचे त्यांचे भान वास्तव होते; परंतु त्यांच्या मनात मुसलमानांच्याविषयी कटुविद्वेषाची भावना नव्हती. 'मतांच्या गठ्ठ्यासाठी अल्पसंख्याकांचा अनुनय करणारे पापी आहेतच, परंतु मतांच्या गठ्ठ्यासाठी बहुसंख्याकांचा जातीयवाद जोपासणारे महापापी आहेत' असे प्रकट विधान मी एके ठिकाणी केले आहे. मला वाटते, डॉ. आंबेडकरांची अशीच भूमिका होती आणि ती तशी नव्हती असे सिद्ध करण्याचा कोणी प्रयत्न करणार असेल तर ती निकराने तपासून पाहावी लागेल. कारण इतिहास आणि काही प्रमाणात वास्तव कसेही असले, तरी मुसलमानांची आत्मीयता मिळविल्याखेरीज समर्थ भारत राष्ट्र उभे राहू शकणार नाही, ही गोष्ट साधी आणि स्पष्ट आहे.

या विधानाला संघविचारसरणीच्या लोकांचा कडाडून विरोध होईल यात शंका नाही. कारण कितीही श्लेष काढले, तरी ते त्यांच्या दृढमूल धारणेच्या पलीकडे जाते. याचा प्रत्यय मला अनेकदा आला आहे. स्नेहाने संघाच्या काही विशेष कार्यक्रमांना मी प्रमुख पाहुणा म्हणूनही गेलो आहे. संघाची प्रार्थना मला मनापासून आवडते व पाठ येते. ती मी समारंभात उत्कटतेने म्हणून दाखवतो. फक्त 'हिंदुराष्ट्र' या ऐवजी 'हिंदराष्ट्र' असा बदल मी करतो आणि तसे सांगतो. संघाच्या शिस्तीप्रमाणे प्रमुख पाहुण्याचा प्रतिवाद सभेत कोणी करीत नाही. परंतु नंतर अनेकांनी मला सांगितले आहे : "हा तुमचा बदल आमच्या लोकांना कधीही मान्य होणार नाही."

परंतु कदाचित तो होईलही अशी मला आशा आहे. दलितांना आपण सामावून घेतले पाहिजे, ही आता संघात सर्वमान्य भूमिका होत चालली आहे. भारत उभा करावयाचा असेल, तर दहा कोटी मुसलमानांची परात्म भावना वाढेल असे वर्तन करून आपण ते ध्येय साध्य करू शकत नाही याचे भानही संघाला कधीतरी येईल. "माझ्या रक्षणासाठी माझ्या हिंदू बांधवाचं रक्त सांडलेलं मला चालणार नाही" असे गोळवलकर गुरुजी म्हणाल्याची नोंद श्री. पतंगे यांनी केली आहे. मला त्या उद्गाराविषयी आदर आहे. परंतु गांधीजी हेच म्हणत होते आणि त्याच वृत्तीने ते मृत्यूला सामोरे गेले. त्यांच्या बांधवांच्या कक्षेत हिंदू-मुसलमान आदी सर्वांचाच समावेश होता इतकेच.

दलितांना सामावून घेण्यापेक्षाही हे आव्हान अधिक बिकट आणि कस पाहणारे आहे; परंतु समर्थ भारत राष्ट्र उभे करावयाचे असेल तर ते स्वीकारलेच पाहिजे. ते स्वीकारण्याचे काही व्यवहार्य मार्गही आहेत आणि संघ त्या दिशेने विचार करू लागला तर ते त्यालाही सुचतील.

काही स्वतःविषयी

माझ्या स्वतःबद्दल काही निर्देश अटळपणे वर आले आहेत. या लेखाच्या संदर्भात आणखीही काही निर्देश करणे आवश्यक वाटते. वाचक मला त्याबद्दल क्षमा करतील अशी आशा आहे.

१) श्री. लालकृष्ण अडवानी यांचा सत्कार मिरजेला माझ्या हस्ते झाला होता.

२) आणीबाणीच्या संदर्भात विचार करण्यासाठी निष्पक्ष, निर्वैर, निर्भय आचार्यांचे संमेलन विनोबाजींनी पवनारला घेतले होते. त्यात मी सहभागी होतो. त्या संमेलनाचे निवेदन घेऊन मीच जयप्रकाश नारायण यांना नेऊन दिले होते व त्यांना हे निवेदन पूर्णपणे मान्य आहे हे इंदिरा गांधी यांना कळेल अशी दक्षताही घेतली होती.

(३) आणीबाणी दूर झाल्यानंतर श्री. बाळासाहेब देवरस यांचा पुण्यात प्रकट सभेत मोठा सत्कार झाला. या समारंभाचे अध्यक्षस्थान मी स्वीकारावे अशी विनंती करण्यासाठी श्री. मोहनराव गवंडी व प्रा. ग.प्र. प्रधान माझ्याकडे आले होते. एखादे कार्य यशस्वी झाल्यानंतर त्या बँडवॅगनवर आपण मिरवणे मला बरे वाटत नाही, असे सांगून मी त्यांना नम्र नकार दिला.





(४) आणीबाणीनंतर काही वर्षांनी पवनारच्या आचार्य संमेलनाविषयी एक काही तपशीलाचा लेख 'साधना' साप्ताहिकात लिहिला. त्यावर केसरीने 'दाभोलकर अस्वस्थ का' अशा शीर्षकाचा लेखही लिहिला होता.

ते काहीही असो. परंतु अशी अस्वस्थता अजूनही माझ्या मनातून दूर झालेली नाही.

या अस्वस्थतेमुळेच हा लेख लिहावासा वाटला व यासाठीच महत्त्वाच्या राष्ट्रीय प्रश्नावर भावनांचे उद्रेक टाळून वाद-विवाद, संवाद, सहकार्य झाले पाहिजे, असे वाटते. हे दुष्कर किंबहुना आजच्या परिस्थितीत अशक्य आहे याचेही मला भान आहे. परंतु मी incorrigible optimist आहे व समन्वयवादी आहे. incorrigible optimist याचा अर्थ 'अजाण, मूर्ख' असाही होऊ शकतो, असे मी अशा संदर्भात स्वतःविषयी अन्यत्रही म्हटले आहे. तेव्हा ती चिंता मला नाही.

श्री. पतंगे यांचा अभिप्राय

श्री. पतंगें यांनी पाठविलेले पुस्तक मिळाल्याबरोबर मी ते उत्सुकतेने वाचले.

त्यांना मी लिहिले :

"तुमच्या लेखनातील मोकळेपणा मला आवडला. प्रामाणिकपणा, उत्साह, ज्ञान, अज्ञान, काहीसा आकस यांचे त्यात मिश्रण आहे."

श्री. पतंगे यांचे पत्र आले.

"आपले पत्र मिळाले. एका वाक्यातच आपण पुस्तकाची माझ्या मते सर्वोत्कृष्ट समीक्षा केली आहे."

हा प्रतिसाद श्री. पतंगे यांच्या उमद्या वृत्तीचा दर्शक आहे, असे मी मानतो.

आता हा अतिसविस्तर लेख पाहिल्यानंतर त्यांना आपला अभिप्राय बदलावा असेही वाटेल.

आणि त्यांच्या हेही लक्षात येईल की, माझ्या वाक्यातील काही शब्दांचा आशय स्पष्ट करण्यासाठी मला इतकाच सविस्तर दुसरा लेख लिहावा लागेल.

परंतु मला अशा वादविवादात, आरोप-प्रत्यारोपात रस नाही. हे सारे बाजूला टाकून भारतात सर्वांनी एकत्रित काम केल्याखेरीज आजच्या जगात भारत स्वतःचे संरक्षण करू शकणार नाही; आर्थिक समृद्धी, आर्थिक समता, सामाजिक न्याय व खरी लोकशाहीही साध्य करू शकणार नाही.

जगाला हे कळले आहे. भारत दुर्बल राहिला, तर ते जगाला हवेही आहे. आपण काहीही म्हटले आणि औपचारिक सौजन्याने जगाने तसे बोलून दाखवले नाही, तरी जग आज उपहासाने भारताकडे पाहत आहे. प्रश्न आहे, भारताला याचे भान कधी व कसे होणार व नंतर तो काय करणार?

वर्गणीविषयी निवेदन

*नवभारत*च्या आजच्या वर्गणीत आमच्या वर्गणीदार-वाचकांना अंक देणे परवडत नसूनही गेली तीन एक वर्षे आम्ही वर्गणीत वाढ केली नाही.

*नवभारत*चे प्रकाशन आता स्थिरपणे नियमित स्वरूपात होत आहे. ते तसेच चालू राहण्यासठी वर्गणीत वाढ करणे निकडीचे आहे. ही गोष्ट *नवभारत*च्या जाणत्या व समंजस वाचक वर्गणीदारांना मान्य होईल अशी आमची खात्री आहे.

_नवभारत_ची वार्षिक वर्गणी १ एप्रिल १९९७ पासून रु. १६०/- करण्यात येत आहे. कृपया याची आमच्या वाचकांनी नोंद घ्यावी. _नवभारत_वरील लोभ वृद्धिंगत व्हावा ही विनंती.

अनुक्रमणिका

भारतीय संस्कृतीतील सहिष्णुतेच्या परंपरा

रवींद्र कुमार

(अनुवाद अ.र. कुलकर्णी)

'अधिक सहिष्णु जगाच्या दिशेनें वाटचाल' हा विषय इंडियन ह्यूमॅनिस्ट युनियनने वाद-संवाद करण्यासाठी निवडला आहे. भारताचे आणि विशालतर जागतिक समाजाचे नागरिक या नात्याने या विषयात आपणा सर्वांना खोल आस्था असावयास हवी. १९९५ हे वर्ष 'सहिष्णुतेच्या जोपासनेचे वर्ष' म्हणून साजरे करावे असे संयुक्त राष्ट्रसंघाने घोषित करून या विषयाच्या विचाराला जगभर चालना देण्याची सुजाण भूमिका घेतली आहे; आणि तिला अनुसरून इंडियन ह्यूमॅनिस्ट युनियनने स्वतः आयोजित करीत असलेल्या चर्चासत्रासाठी हा विषय निवडला आहे, एवढ्याच कारणाने या विषयाचे मला महत्त्व वाटते असे मात्र नाही. आपल्या देशात आणि जगभर आज एक विचित्र अशांतता पसरलेली आहे. देशात आणि देशाबाहेर जगभर काय चालले आहे, हे जाणून घेण्यासाठी आपण सकाळी वर्तमानपत्र उघडतो तेव्हा, पानापानावरील बातम्यांमधून ही अशांत स्थिती सामोरी येते; अशांततेचा, प्रक्षोभाचा पुरावा पानोपानी आपल्या डोळ्याला डोळा भिडवीत समोर उभा ठाकतो. भौतिक वस्तूंच्या स्वरूपात धनोत्पादन करण्याची क्षमता व गुणवत्ता मानवजातीने आज अभूतपूर्व प्रमाणावर प्राप्त केलेली दिसते. ही क्षमता आणि गुणवत्ता जगातील सर्व देशांत सारख्या प्रमाणात विभागली गेलेली आहे, असे नाही. विभिन्न समाजांना आधुनिक राष्ट्र-राज्य व्यवस्थेत संघटित करण्याचा परिपक्व अनुभव आपल्या गाठीशी आहे. आपल्या आपल्या समाजांमध्ये उत्पादन, सामाजिक संघटन तसेच मूल्यांची – आध्यात्मिक व अन्य लौकिक – निर्मिती ह्यांच्या पातळीवर ज्या घडामोडी होत आहेत त्या जाणण्यासाठी आवश्यक ती परिपक्वता अनुभवाने आपण संपादित केलेली आहे. इतके सगळे होऊनही, तसेच बाह्य जगात जे घडते आहे ते काय आहे, ते का घडते आहे, त्याचे काय परिणाम संभवतात इत्यादी अंगांनी समज प्राप्त करून घेण्याची निर्विवाद क्षमता अंगी असूनही, मानवी जीवन अधिक उन्नत, प्रबुद्ध व शुभ होण्याच्या दृष्टीने घटनांमध्ये अर्थपूर्ण रीत्या हस्तक्षेप करून त्यांना अधिक चांगले वळण देण्यांची क्षमता आपल्या ठायी आहे काय, असा प्रश्न पडण्यासारखी परिस्थिती दिसत आहे.

ह्या असमर्थतेचे भान जर कुणाला करून घ्यावयाचे असेल, तर त्याने विशेषतः उत्पादन व्यवस्थांची चिकित्सा करायला हवी; मग त्या आपल्या देशातल्या असोत वा अन्य देशांतल्या. परंतु मला असे वाटते की, जो काही बिघाड आहे त्याने एकूणच मानवी जीवनाला ग्रासलेले आहे आणि ह्या विशिष्ट परिस्थितीत संपूर्ण मानवतेवर परिणाम घडवून आणणारी एक चमत्कारिक अशांतता आपण अनुभवीत आहोत. ह्या अशांततेचा नेमका अनुभव घ्यायचा तर अधिक सुस्थापित आणि इहवादी अशा युरोपीय समाजांकडे आपल्याला वळावे लागेल. सोविएत रशियाच्या अलीकडेच घडून आलेल्या विघटनाचा संदर्भ माझ्या मनात आहे. युगोस्लाव्हियातील पूर्वीच्या प्रजासत्ताकाचा विचारही माझ्या मनात आहे. परंतु जेव्हा आपण आपल्या देशाकडे पाहू लागतो, तेव्हा तेथेही आपल्याला अशांतताच दिसून येते. विभिन्न वांशिक, भाषिक, धार्मिक लोकसमूह एकमेकांसोबत एका समाजात गुण्यागोविंदाने नांदू इच्छित नाहीत, नांदू शकत नाहीत; राष्ट्राचे तुकडे होतात, एक राष्ट्र म्हणून टिकून राहणे अवघड बनते हा अनुभव येतो आहे. कट्टरपणा, असहिष्णुता तीव्र होत आहे व त्यामुळे जीवन अशांत बनत आहे. हे असे का घडते आहे हे समजून घेण्यासाठी भूतकाळात डोकावून पूर्वी काय काय घडले याचा शोध घेणे आवश्यक आहे व उपयोगी ठरेल हे उघड आहे. पण ही स्फोटक अशांतता निपटून काढून शांती प्रस्थापित करावयाची, तर त्यासाठीही आपल्या इतिहासापासून बोध घ्यायला हवा. समाज म्हणून आपणापाशी शहाणपणाचेही एक संचित धन आहे – जे उपयोगात आणले पाहिजे. भूतकाळातील अर्थोत्पादनाच्या विभिन्न रीती व व्यवस्था, सामाजिक-राजकीय संघटनेचे विभिन्न व्यूह, आध्यात्मिक आणि नैतिक सर्जनशील आविष्कारांचे विभिन्न आकृतिबंध; विभिन्न व्यवस्था, व्यूह व आकृतिबंधांमधील आदान-प्रदान, – एकेका देशीय समाजातील वा एकंदर जागतिक स्तरावरील – यांचा अभ्यास आपल्यासाठी अधिक चांगला भविष्यकाळ निर्माण करण्यासाठी उपयोगी ठरणारा आहे. आजच्या घडीला, मागे वळून असा शोध घेणे निकडीचें आहे असे मला वाटते.

---

* इंडियन ह्यूमॅनिस्ट युनियनचे संस्थापक नरसिंग नारायण यांच्या स्मृतिप्रीत्यर्थ ५ मार्च १९९५ रोजी नवी दिल्ली येथे आयोजित केलेल्या चर्चासत्रात प्रा. रवींद्र कुमार यांनी केलेल्या बीजभाषणावर आधारित हा लेख, 'ह्यूमॅनिस्ट आऊटलुक' या इं.ह्यू.यु. च्या मुखपत्राच्या १९९५ वासंतिक अंक (वर्ष ७, अंक ७) वरून अनुवादित करून येथे संबंधितांच्या सौजन्याने प्रसिद्ध करीत आहोत.

अनुक्रमणिका

या परिप्रेक्ष्यामध्ये गेल्या अनेक शतकांच्या ओघात सामाजिक आणि नैतिक सहजीवनाच्या ज्या परंपरा आपण 'भारतीय नागर संस्कृती'च्या व्यूहरचनेत विकसित केल्या त्यांचा मागोवा घेण्याचे मी आज योजिले आहे. अलीकडच्या भूतकाळात ह्या परंपरांचे आपल्या देशात काय झाले ह्याचाही विचार मी येथे करणार आहे. आपल्या देशातील विविध धार्मिक जमातींमध्ये, विविध सामाजिक गटांमध्ये एक उदार, सहिष्णु वातावरण निर्माण व्हावे म्हणून आपल्या पूर्वजांनी आपल्याला दिलेला सांस्कृतिक ठेवा आपण उपयोगात आणू शकतो काय, ह्या प्रश्नाचा परामर्श मला माझ्या भाषणाच्या अखेरीस घ्यावयाचा आहे.

'नागर-संस्कृती' या शब्दप्रयोगाची थोडी स्पष्टता मला केली पाहिजे. समाजाचे आकारमान वृहद् असते तेव्हाच त्या समाजाच्या संस्कृतीला 'नागर संस्कृती' (सिव्हिलायझेशन) ही संज्ञा लागू करता येते असे माझे मत आहे. अशा वृहद् आकाराच्या समाजात तीन-चार वैशिष्ट्यपूर्ण गोष्टी आढळतात व त्या साऱ्या मिळून एकत्रितपणे त्या समाजाला त्याचा खास आगळावेगळा चेहरामोहरा प्राप्त करून देत असतात. अशा विशाल मानवसमूहाचा विचार करीत असताना आपल्याला जो पहिला प्रश्न विचारावासा वाटेल तो असा : ही नागरसंस्कृती ज्यांवर आपला गुजारा करीत असते ती उत्पादन-साधने कोणती? ही संस्कृती निर्माण करणाऱ्या समाजाचे स्वरूप दर्शविणाऱ्या वैशिष्ट्यपूर्ण अशा सामाजिक-राजकीय संस्था कोणत्या हेही जाणून घेणे आपल्याला आवडेल. आणि, सरतेशेवटी, ह्या समाजाच्या वा नागरसंस्कृतीच्या आध्यात्मिक, नैतिक आणि सामाजिक सर्जनशीलतेचा परामर्श घ्यावासा वाटेल. उत्पादनपद्धती, राजकीय संघटनाच्या पद्धती, नैतिक सर्जनशीलतेच्या आणि आदान-प्रदानाच्या पद्धती ह्या सर्वांच्या मिलाफाने जेव्हा एका मानवी समूहाला त्याचा असा वैशिष्ट्यपूर्ण चेहरा लाभतो, तेव्हाच त्या समूहाला त्याची अशी नागर-संस्कृती आहे, असे म्हणता येते.

जगातील स्वायत्त अशा पाच-सहा नागर-संस्कृतींपैकी एक, म्हणून भारतीय नागर-संस्कृतीकडे मी पाहतो, ते ह्याच अर्थाने आणि दृष्टीने. ह्या नागर-संस्कृती बाजारपेठांच्या व्यापारी दुव्यांनी, तसेच आध्यात्मिक आणि ऐहिक मूल्यांच्या आदानप्रदानातून परस्परांशी जोडल्या गेलेल्या असूनही स्वतःची अशी खास वैशिष्ट्यपूर्ण गुणवत्ता राखून आहेत.

भारतीय नागर-संस्कृतीकडे मी जेव्हा वळून पाहतो, तेव्हा तिच्या जडणघडणीमध्ये मला दोन-तीन वैशिष्ट्ये दिसतात. ही वैशिष्ट्ये ऐहिक तसेच सांस्कृतिक आणि आध्यात्मिक क्षेत्रांत अत्यंत महत्त्वपूर्ण ठरलेली आहेत. त्यांपैकी सांस्कृतिक-आध्यात्मिक क्षेत्रांच्या संदर्भात आपण त्या वैशिष्ट्यांचा येथे विचार करणार आहोत. ऐहिक क्षेत्र महत्त्वाचे नाही असे नाही; पण माझ्या आजच्या विवेचनाचा तो विषय नाही.

दोन अन्योन्यप्रभावी प्रक्रिया एकाच वेळी घडत गेल्या आणि या समांतर प्रक्रियांनी आपल्या संस्कृतीची जडणघडण काळाच्या ओघात झाली. दक्षिण आशियातील प्रमुख मोठ्या नद्यांच्या खोऱ्यांमध्ये, विशेषतः गंगेच्या खोऱ्यात, ख्रिस्तपूर्व सहाव्या शतकापासून अखंडितपणे शेती विकसित होत आली आहे ही गोष्ट उत्खननांमधून समोर आल्याचे परिचित आहे. भारतीय शेती सुमारे दीड-दोन हजार वर्षांपूर्वी परिणत अवस्थेला पोचली होती. आपल्या नागर संस्कृतीचे दुसरेही खास वैशिष्ट्य आहे. ते एका विशिष्ट वस्तुस्थितीतून निर्माण झालेले आहे. आर्थिक रेट्यामुळे मध्य आशियातील डोंगराळ व पठारी भागांतून दक्षिण आशियाच्या सुपीक कृषिसंपन्न भागांत अनेक जमाती आणि लोकसमूह येत राहिले. ही प्रक्रिया ख्रिस्तपूर्व तिसऱ्या सहस्रकापासून सुरू होती असे इतिहासाने नमूद केलेले आहे. सापेक्षतः अधिक डोंगराळ आणि नापीक अशा मध्ये आशियाई प्रदेशातून भारतातील नद्यांच्या सुपीक प्रदेशात प्रचंड प्रमाणावर लोकांची जी स्थलांतरे झाली ती आपल्या इतिहासाचा एक भाग आहेत. हे स्थलांतरित लोकसमूह आरंभी गंगेच्या मैदानी प्रदेशात पसरले. पुढे ते दक्षिणेकडे वळू लागले. अगदी अलीकडचे स्थलांतर अठराव्या शतकातले आहे. उत्तरप्रदेशातील बरेली शहराच्या आसमंतातील रोहिलखंड नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या भागात येऊन वस्ती केलेले रोहिले लोक ज्या प्रदेशातून आले तो प्रदेश म्हणजे आजचा अफगाणिस्तान. तेव्हा भारतीय समाजाच्या ऐतिहासिक उत्क्रांतीचा विचार करीत असताना आपण, एकीकडे, आपल्या नद्यांच्या खोऱ्यांतून राहणाऱ्या आणि शतकानुशतके तेथे शेतीचा व्यवसाय करणाऱ्या लोकांचा विचार केला पाहिजे त्याचप्रमाणे, दुसरीकडे, मध्य आशियाच्या डोंगराळ भागातून दर दोन वा तीन शतकांनंतर वारंवार होणाऱ्या स्थलांतरांचाही विचार केला पाहिजे. प्राचीन काळापासून स्थिरपणे शेती करीत आलेले एतद्देशीय लोकसमूह आणि बाहेरून अंतराअंतराने येत राहिलेले लोकसमूह यांची गाठ येथे पडत राहिली. त्यांच्यात सर्जनशील आदान-प्रदानाची प्रक्रिया घडत राहिली. या प्रक्रियेमधूनच आपला वारसा असलेली अनेक धाग्यांची एकत्र गुंफण झालेली, सर्वसमावेशक बहुढंगी संस्कृती आकारास आली. तिचे हे वैशिष्ट्यपूर्ण रूप या प्रक्रियेची निर्मिती आहे. ज्यांच्यामुळे आपल्या संस्कृतीचे आजचे स्वरूप घडले त्या भौतिक वस्तूंच्या उत्पादनाच्या पद्धती, सामाजिक संघटनाच्या पद्धती, तसेच आध्यात्मिक आणि सांस्कृतिक सर्जनशीलता म्हणजे ह्या

भूमीतल्या लोकांनी शतकानुशतके केलेल्या नवनिर्माणशील प्रयत्नांचे फळ आहे, ह्याचे स्मरण आपण ठेवणे महत्त्वाचे आहे असे मला वाटते. मध्य आशियातून येथील सुपीक प्रदेशांत येताना ज्यांनी अर्थोत्पादनाच्या पद्धती आणि राज्याचे तसेच समाजव्यवस्थांचे संघटन करण्याच्या नव्या पद्धती आणल्या, जे आपल्यासोबत नवी आध्यात्मिक मूल्ये आणि एकूण जगाविषयीचे नवे आकलन घेऊन आले त्या लोकसमूहांनाही ह्याचे श्रेय अंशतः आहे. एकत्रीकरणाच्या ह्या प्रक्रियेने आपल्या समाजाला त्याचे विशिष्ट स्वरूप प्राप्त करून दिले आहे.

ह्या टप्प्याला मला एक गोष्ट आवर्जून सांगावीशी वाटते. आपली संस्कृती आणि तिला लाभलेला वारसा समजून घेताना आपण एक बाब ध्यानात ठेवली पाहिजे. सुमारे आठशे वर्षांपूर्वी स्थलांतराच्या संदर्भात आपल्या देशात काही वेगळीच, अनन्य-साधारण अशी घटना घडली असे समजणे म्हणजे आपल्या समाजाबद्दल अत्यंत चुकीची आणि विकृत अशी समजूत करून घेणे होय. मी आताच थोड्या वेळापूर्वी म्हटल्याप्रमाणे मध्य आशियाच्या डोंगराळ भागातून भारतातील नद्यांच्या खोऱ्यांच्या प्रदेशात होणाऱ्या स्थलांतरांची प्रक्रिया ख्रिस्तपूर्व तीन सहस्रकां-पूर्वीपासून चालू आहे, ह्या वस्तुस्थितीची इतिहासाने नोंद घेतलेली आहे. आज आपल्यासमोर असलेल्या अनेक प्रश्नांच्या संदर्भात ही वस्तुस्थिती लक्षात घेणे महत्त्वाचे आहे.

आपली संस्कृती आणि आपली नागरसभ्यता ह्यांचा विकास एका आंतरिक उत्क्रांतीच्या प्रक्रियेतून होत आला असून मध्य आशियातून आलेल्या नव्या लोकसमूहांनी आपणांस दिलेल्या सर्जनशील योगदानामुळे ह्या आंतरिक उत्क्रांतीची होत राहिलेली समृद्धी, हा ह्या प्रक्रियेचाच एक भाग आहे. विकासाच्या ह्या संरचनेतून परिणत झालेल्या दोन वैशिष्ट्यपूर्ण व्यवस्थांविषयी थोडे अधिक स्पष्टीकरण देण्याची गरज आहे; कारण त्यांचा आपल्यावर झालेला परिणाम आजही मोठा असल्याचे दिसून येते. ह्या संदर्भात प्रथम ध्यानात ठेवण्याचा मुद्दा हा की, आपल्या समाजात विकसित झालेल्या किंवा मध्य आशियातून येणाऱ्या लोकसमूहांनी त्यांची संस्कृती आणि आध्यात्मिक ठेवा म्हणून सोबत आणलेल्या भिन्न भिन्न नैतिक आणि धार्मिक प्रणालींनी आपली वैशिष्ट्यपूर्ण पृथगात्मकता न सोडता सर्जनशील आदान-प्रदानाची असामान्य क्षमता प्राप्त केली. मला वाटते, भारतीय संस्कृतीच्या आणि समाजव्यवस्थेच्या संदर्भात हा मुद्दा अत्यंत महत्त्वाचा आहे, कारण एका व्यापक प्रणालीच्या अंतर्गत विविध प्रकारच्या भेदांना सामावून घेण्याची इतकी क्षमता आज काय वा भूतकाळात काय, कोणत्याही अन्य संस्कृतीने दाखविलेली नाही. मला वाटते, ह्या विशिष्ट संदर्भात भारतीय संस्कृती आणि भारतीय समाजव्यवस्था ह्यांच्याशी तुलना करण्यासारखे फारच थोडे मुद्दे असू शकतील.

मध्ययुगात आपण ज्या राजकीय व्यवस्था विकसित केल्या त्याचे मुघल राजवट हे एक अत्यंत बोलके असे उदाहरण आहे. ह्या राजवटीचा अंमल १९४७ पूर्वी ब्रिटिशांच्या सत्तेखाली असलेल्या आणि त्यानंतर दोन सार्वभौम राष्ट्रांमध्ये विभागलेल्या प्रदेशावर होता, असे स्थूल मानाने म्हणता येईल. मुघल राजवटीमध्ये जी व्यवस्था आकारास आली, तिला मी 'मिल्लत' घाटाची व्यवस्था असे म्हणतो. एका थोर परंपरेचा विकास होत हा आकृतिबंध स्थापित झाला होता. एकाच राज्यव्यवस्थेत, एकाच राजकीय समाजात विविध सांस्कृतिक आणि नैतिक प्रणाली सहिष्णुतेने कशा नांदू शकतात ह्याचे असामान्य आकलन 'मिल्लत' प्रणालीतून प्रत्ययास येते. ह्याच यंत्रणेतून राज्यसत्ता संपूर्ण समाजाला आपल्या प्रभावाखाली घेत होत्या. विविध समाजांना धार्मिक आणि मोठ्या प्रमाणात न्यायालयीन स्वायत्तताही देण्यात येत होती. आपल्या परंपरा, रीतिरिवाज आणि धारणा यांना अनुसरून हे वेगवेगळे समाज आपल्या अंतर्गत बाबींची व्यवस्था पाहत होते. यांच्यावर केंद्रीय राज्यसत्तेचा अंकुश प्रस्थापित करणारे छत्र असे.

एकाच छत्राखाली विविध धार्मिक प्रणालींचे सह-अस्तित्व आणि त्यांच्यातील सर्जनशील आदान- प्रदान शक्य करणारी जी एक सामाजिक-राजकीय व्यवस्था येथे विकसित झाली, तिला काही यंत्रणांचा हातभार लागला होता आणि त्या यंत्रणांवर मला भर द्यावयाचा आहे. मी भूतकाळाविषयी बोलत नाही. आपण जेव्हा चालू शतकाच्या संदर्भाकडे येतो, तेव्हा ह्या विचारांत परिवर्तन झालेले दिसून येते. त्याचा परामर्श मी घेणारच आहे.

ह्या संदर्भातला पहिला महत्त्वाचा मुद्दा असा की, दोन वा तीन विभिन्न धार्मिक-नैतिक प्रणालींनुसार जगणाऱ्या विशाल जमाती एकाच जात-समाजाच्या घटक होत्या. मी उदाहरण देऊन सांगतो. उत्तरप्रदेश घ्या. तिथल्या जाट जमाती इस्लाम, शीख आणि हिंदू अशा तीन धर्मांमध्ये जवळजवळ समान प्रमाणात विभागलेल्या होत्या. आणखी एक उदाहरण घ्यावयाचे तर ते राजपुतांचे देता येईल. तेही हिंदू आणि इस्लाम अशा दोन धर्मांत विभागलेले होते. ह्या सर्वांची धार्मिक आणि नैतिक जगे वेगळी होती. वेगवेगळ्या धर्मांचा त्यांनी स्वीकार केला होता. तथापि त्यांच्यात दृढ असा नातेसंबंध होता; आणि त्यांच्यात व्यापक सामाजिक पायावर अंतर्क्रियाही चालू होत्या. म्हणजे जाट वा राजपूत या नात्याने त्यांचे सहोदरत्व धर्मांतरानंतरही अबाधित राहिले होते.

अनुक्रमणिका

समाजातील मध्यम आणि वरच्या थरांच्या मर्यादित क्षेत्राकडे आपण पाहिले, तरी तेथेही अगदी विभिन्न समाजांना परस्परांशी जोडणाऱ्या दुव्यांचे काम करणारे मध्यस्थ समाज आढळतात. उत्तर भारताच्या अलीकडच्या भूतकाळात मला असे दोन समाज दिसतात. एक, कायस्थांचा समाज. ह्या कायस्थांनी हिंदू आणि मुसलमान ह्यांच्यात परस्परसामंजस्याचे बंध निर्माण करण्याच्या संदर्भात विलक्षण महत्त्वाची कामगिरी बजाविली. दुसरा समाज स्थलांतरित काश्मिरी लोकांचा. काश्मीरच्या खोऱ्यातून आलेल्या ह्या लोकांनी हिंदू आणि मुसलमान समाजांतील मध्यम पातळीवर असलेल्या लोकांच्यात सेतू निर्माण केला. आपल्या नजीकच्या भूतकाळातले हे महत्त्वपूर्ण असे वास्तव आहे. वेगवेगळ्या धार्मिक समाजांतील सहिष्णुतेच्या, परस्परांतील सर्जनशील आदान-प्रदानाच्या परंपरांचा जेव्हा आपण विचार करतो, तेव्हा ह्या वास्तवाचे भान ठेवणे अत्यंत महत्त्वाचे आहे. ह्या परंपरा आपल्या भविष्यकालीन अस्तित्वाचा गाभाच होत. ह्या परंपरांनी एकाच नागर-संस्कृतीच्या व्यापक व्यवस्थेत वैविध्यपूर्ण अशा अनेक धार्मिक-नैतिक दृष्टिकोणांना सामावून घेण्याच्या संदर्भात फार महत्त्वाची भूमिका बजावलेली आहे. इतिहासकाळात एकाच वेळी नांदणाऱ्या ज्या नागर-संस्कृती आपणांस परिचित आहेत, त्यांच्यापैकी कुणीही अशा प्रकारची समावेशकता दाखविलेली नाही, हे मला विशेष भर देऊन सांगावेसे वाटते.

जिला मी सहिष्णुतेची परंपरा म्हणतो ती, आणि भारतीय नागर-संस्कृतीने सामाजिक, आध्यात्मिक आणि वांशिक विविधतेला स्वतःमध्ये सामावून घेण्याची प्रकट केलेली विलक्षण शक्ती यांबद्दल आणखी एक-दोन मुद्दे मांडतो. माझ्या प्रतिपादनाच्या ह्या टप्प्यावर एक मुद्दा विशेष आवर्जून मांडला पाहिजे. धार्मिक, भाषिक, सामाजिक असे अनेक लोकसमूह नागर-संस्कृतीच्या पोटात आहेत. एका सांस्कृतिक व्यूहामध्ये या सर्वांना एकत्र आणलेले आहे आणि हा सांस्कृतिक व्यूह संपूर्ण व्यवस्था तिच्या अंगोपांगांमध्ये अभिव्यक्त करीत आला आहे. एक 'पूर्ण' म्हणूनच ह्या व्यवस्थेचा आविष्कार झालेला आहे. बाजारपेठेच्या माध्यमातूनही या सांस्कृतिक व्यूहाची पुष्टी झालेली आहे.

भूतकाळात – म्हणजे पंधराव्या किंवा अठराव्या शतकात म्हणा – पैशाचा उपयोग करून व्यवहार पार पडतात त्या औपचारिक अर्थव्यवस्थेच्या माध्यमाद्वारे परस्परांशी जोडल्या गेलेल्या, बांधणी झालेल्या लोकांचे प्रमाण पाच ते दहा टक्क्यांपेक्षा जास्त नसेल. जिला मी सामाजिक आणि आध्यात्मिक सहिष्णुता म्हणू इच्छितो, त्यांचा आणि ह्या वैशिष्ट्यांचा घनिष्ठ संबंध आहे. स्पष्टपणे सांगावयाचे तर अतिशय विखुरलेल्या, सुट्या सुट्या गावसमुदायांमध्ये राहणारा शेतीअधिष्ठित समाज, असे आपल्या अर्थव्यवस्थेचे रूप होते. समाजाच्या शिखराजवळ वास करणारे वर्गच पैशाचा वापर करून, वस्तूंची व्यापारी देवाण-घेवाण बाजारपेठांद्वारा करून एकमेकांशी जोडले जात होते.

एका पातळीवर असे म्हणता येईल की, समाजाच्या या विखुरलेल्या संरचनेमुळे आर्थिक-राजकीय संबंध हे घट्ट व बलिष्ठ नसत; तशा संबंधांनी लोक परस्परांशी बांधले जात नसत. पण एक परीने ते वरदान ठरले. कारण भावनाशून्य अशा व्यक्तिनिरपेक्ष, कोरड्या व्यापारी देवाण-घेवाणीद्वारे अर्थव्यवस्थेच्या व्यापक पण घट्ट चौकटीत लोक परस्परांशी बांधलेले असतात तेव्हा परस्परांशी वितुष्ट, तेढ, कलह वा संघर्ष यांनाही त्यांमधून निमित्ते सापडत असतात. सामाजिक शास्त्रांची औपचारिक भाषा वापरायची, तर बाजारपेठेचे स्वरूप द्वंद्वात्मक – डायलेक्टिकल – असते. समाजातील अधिकाधिक लोकांपर्यंत बाजारपेठ जेव्हा पोचू लागते, तेव्हा एका पातळीपर्यंत त्या लोकांमध्ये ती एकात्मतापूर्ण संबंध निर्माण करते, पण त्याच वेळी अन्य एका पातळीवर ती ह्या लोकांना परस्परांशी संघर्षही करावयास उद्युक्त करते. अठराव्या शतकापूर्वी आणि त्याआधीच्या शतकांपूर्वी भारतीय समाजांचे मोठे भाग व्यापारी वा बाजारपेठेशी निगडित अशा आर्थिक संबंधातून एकत्र आलेले नव्हते, तर ते आपापल्या सांस्कृतिक मूल्यांच्या आविष्कारातून व त्यांची परस्परांशी देवाण-घेवाण करण्यामधून एकत्र आले होते, ही बाब लक्षात घेणे महत्त्वाचे आहे. त्यांच्या परस्परसंबंधात व्यापारी दुव्यांचा भाग नव्हता, ही इष्टापत्तीच ठरली; कारण त्यामुळे ह्या लोकांमध्ये संघर्ष आणि शत्रुत्व निर्माण झाले नाही. ह्या अखेरच्या मुद्यावर मला विशेष भर द्यावासा वाटतो. कारण तो जर पूर्ण भर देऊन नीट ध्यानात घेतला नाही, तर आपल्या देशात निरनिराळ्या धार्मिक-नैतिक प्रणाली, पूर्णतः संघर्षावाचून नाही तरी, एकंदरीने शांततापूर्ण सह-अस्तित्व शतकानुशतके कसे राखू शकल्या ह्याबद्दलचे आपले आकलन काहीसे 'रोमॅण्टिक' होण्याचा संभव आहे.

तर भारतीय संस्कृतीचे चित्र हे असे आहे. आजच्या भारताकडे पाहताना मला ज्यावर विशेष भर द्यावासा वाटतो तो सांस्कृतिक वारसा हा असा आहे. परंतु हे म्हणत असतानाच मला दोन-तीन मुद्दे सांगावेसे वाटतात. ते कशाबद्दल आहेत, हे सांगताना मी पुन्हा एकदा सामाजिक शास्त्रांची औपचारिक भाषा वापरून म्हणतो की, हे मुद्दे समाजांतील 'आधुनिकीकरणा'च्या परिणामां-संबंधीचे आहेत. गेल्या सुमारे शंभर वा त्याहून अधिक वर्षांच्या काळात आपण आपल्या समाजाला आधुनिक करण्याचा प्रयत्न करीत आलो आहोत. प्रथम ब्रिटिशांच्या एका वसाहतीच्या रूपाने,

आणि पुढे १५ ऑगस्ट १९४७ नंतर एक स्वायत्त, सार्वभौम राष्ट्र म्हणून आपण आधुनिकीकरण करू पाहतो आहोत. पण समाजाचे आधुनिकीकरण करणे म्हणजे काय? थोडक्यात सांगावयाचे झाले, तर आधुनिकीकरण म्हणजे औद्योगिकीकरणाच्या द्वारा आणि कृपि-उत्पादनात केल्या जाणाऱ्या नव्या नव्या तंत्रांच्या माध्यमांतून उत्पादनाच्या पायाचा प्रचंड विस्तार करणे होय. लोकप्रातिनिधिक राज्यव्यवस्था निर्माण करून त्या संस्थांच्या द्वारा राष्ट्राच्या राजकीय भवितव्याच्या जडण-घडणीत सर्वसामान्य माणसाचा सर्जनशील सहभाग प्राप्त करणे, हाही आधुनिकीकरणाचा अर्थ आहे. नवी सामाजिक, आध्यात्मिक आणि सांस्कृतिक मूल्ये समाजजीवनात प्रविष्ट करणे, त्यांनी समाजात गतिमानता निर्माण करणे हेही माझ्या मते आधुनिकीकरण होय. मला असेही वाटते की, आधुनिकीकरणाची पूर्णतः संकुल अशी प्रक्रिया भौतिक वस्तूंच्या उत्पादनाचा विस्तार करणे, लोकप्रतिनिधींच्या संस्था तसेच उदारमतवादी संस्था समाजात आकारास आणणे आणि त्याच वेळी समाजातील सांस्कृतिक, आध्यात्मिक कार्यांना नवी स्थिरता प्राप्त करून देणे ह्यांच्याशी निगडित असते.

आधुनिकीकरणाच्या वरील व्यामिश्र प्रक्रियेची पूर्ण चाल व दिशा विचारात घेतली तर असे दिसेल की, त्यातून अनेक मार्गांनी प्रचंड संघर्ष उद्‌भवत असतो. म्हणजे आधुनिकीकरण ही पुन्हा एक द्वंद्वात्मक प्रक्रियाच आहे. एका पातळीवर ती एकात्मता साधते, तर दुसऱ्या पातळीवर फार मोठा सामाजिक संघर्ष उत्पन्न करते. आधुनिकीकरणाचे हे दोन्ही पैलू ध्यानात घेतले पाहिजेत. हे दोन्ही पैलू स्वातंत्र्यापूर्वीच्या आणि १९४७ नंतरच्या आपल्या सामाजिक अनुभवाचा एक ठळक भाग आहेत.

एका पातळीवर सघन, घट्ट संबंध आणि दुसऱ्या पातळीवर संघर्ष अशी परस्परविरोधी स्थिती आधुनिकीकरणाबरोबर एकाच वेळी कशी निर्माण होते, हे मी अगदी थोडक्यात सांगतो. आपणा सर्वांना उत्तम प्रकारे ठाऊक असलेल्या एका प्रक्रियेचे उदाहरण घेऊ. प्रौढ मताधिकार आणि उदारमतवादी लोकप्रातिनिधिक राजकीय संस्था ह्यांच्या आधारावरच प्रजासत्ताकाची धारणा होत असते, ह्यावावत ह्या देशातील नागरिकांची सहमती होईल. ज्या क्षेत्रांत ह्या संस्था आपण योग्य प्रकारे कार्यान्वित करू शकलो नाही, त्या क्षेत्रांत देशात समस्या उभ्या राहिलेल्या आहेत. प्रौढ मताधिकार आणि उदारमतवादी राजकीय संस्था यांच्यामुळे सर्व भारतीय नागरिकांना एका शक्तिमान प्रजासत्ताकाच्या रूपाने एकत्र आणले असले, तरी ह्याच प्रक्रियेने आपल्या भारतीय समाजात मोठे संघर्ष उत्पन्न केले आहेत. उदारमतवादी राजकीय संस्थांच्या संदर्भात जे खरे आहे, तेच आधुनिक अर्थव्यवस्थेतील बाजारपेठीय यंत्रणेबाबत अथवा औद्योगिकीकरणाच्या पद्धतीने केल्या जाणाऱ्या उत्पादनाला लागू आहे. त्याच्या योगाने समाजाचा उत्पादक पाया बराच विस्तार पावतो आणि समाजातील विविध व्यक्ती अर्थपूर्ण अशा आर्थिक नात्याने घट्ट जोडल्या जातात; पण त्याचबरोबर ह्या वाढत्या उत्पादनाची फळे समाजातल्या विविध विभागांत आणि वर्गांत कशी वाटली जावीत ह्यावरून संघर्षही निर्माण होतात.

आणखी एक गुंतागुंतीची बाब काय आहे ते सांगतो. तुम्ही वेगवेगळ्या प्रकारे आधुनिकीकरण करू शकता. संपत्तीचे उत्पादन खासगी व्यक्तींच्या हातात मोठ्या प्रमाणावर ठेवणारे उदारमतवादी धोरण स्वीकारून तुम्हाला ते करता येईल. किंवा सहकाराच्या तत्त्वावर समाजाच्या हातीच संपत्तीचे उत्पादन ठेवण्याचा आमूलाग्र परिवर्तनवादी मार्ग चोखाळूनही आधुनिकीकरण करता येईल. समाजाला नवे वळण देण्यासाठी तुम्ही कोणताही पवित्रा घ्या. समस्या तीच उद्‌भवते; समाजात तेच द्वंद्वात्मक वास्तव अनुभवास येते. म्हणजे समाज एका पातळीवर अधिक सुव्यवस्थित व सुसंघटित बनतो. आणि त्याच वेळी समाजातील नागरिक आणि वेगवेगळे लोकसमूह ह्यांच्या संबंधात स्फोटक ताण व कलह निर्माण होतात. आपणासमोर असलेल्या समस्येचे स्वरूप हे आहे असे मला वाटते.

आधुनिकीकरण म्हटले, की मग ते उदारमतवादी मार्गाने केले जावो किंवा सामुदायिकतेवर भर देऊन केले जावो, त्याचे अमूक परिणाम होणे हे विधिलिखितच आहे, ती नियती आहे आणि या नियतीचे बळी ठरण्याखेरीज सुटका नाही, गत्यंतर नाही अशी तर माझी मांडणी झाली नाही ना? जर माझे असे निष्कर्ष असतील, तर भविष्याविषयी आशा बाळगण्यास काही जागा नाही. कलह व संघर्ष यांच्या चक्रात आपण कायमचे सापडणार या नैराश्य उत्पन्न करणाऱ्या निष्कर्षावरही आपण पोचू. आधुनिकीकरणाची प्रक्रिया इतकी नियतिबद्ध अटळ नाही. दीर्घ कालावधीमध्ये घडणाऱ्या ऐतिहासिक प्रक्रियांचा मला वेळे-अभावी अतिशय संक्षेप करावा लागल्यामुळे 'एक घाव दोन तुकडे' या पद्धतीने मी मांडणी केली व तीमधून वर म्हणालो तशी छाप मनावर उमटणे शक्य आहे. पण मी निराश व हताश नाही. माझ्या मते आशा बाळगण्यासारख्या जागा आहेत. कोठे कोठे आहेत ते सांगतो. माणसांच्या स्थितीत सकारात्मक कृतींना आणि हस्तक्षेपांना कुठे वाव आहे हेही स्पष्ट करतो. एकंदरीने असे म्हणता येईल की, समाजाच्या उत्पादक क्षमतांचा विस्तार, उत्पादनाच्या पायाचे विस्तृतीकरण ही आशास्थाने आहेत. हे घडून आल्यास राज्यव्यवस्थेच्या घटक असलेल्या सर्व व्यक्तींना

उत्पादनाच्या फळांचा अधिक वाटा देता येईल आणि समाजातील व्यक्तींमध्ये संघर्षापेक्षा सहकार्याची भावना व नाते निर्माण होईल. पण यात आधुनिकीकरणाच्या प्रक्रियेला यश येण्यासाठी एक निर्णायक शर्त आहे ती अशी की, आर्थिक क्षेत्रातील घडामोडींशी सुसंगत असे परिवर्तन अन्य क्षेत्रांतील परस्परक्रिया आणि देवाण-घेवाण ह्यांच्या संदर्भातही होणार असेल तरच हे होऊ शकते. अमुक क्षेत्रातील परिवर्तन जास्त महत्त्वाचे, निर्णायक वा पहिले अशा प्रकारे श्रेणीबद्ध चौकटीत मी विचार मांडीत नाही ही गोष्ट मला स्पष्ट करावीशी वाटते. आपण ज्याचे भान ठेवावयाचे आहे आणि ज्यावर दृष्टी केंद्रित करावयाची आहे, त्या पूर्ण परिवर्तनाची प्रक्रिया आणि तिचे विविध पैलू हे किती जटिल आहेत एवढेच मी स्पष्ट करीत आहे.

माणसांच्या प्रयत्नांतून आणि आपल्या देशातील विविध लोकसमूहांच्या भवितव्यतेत सकारात्मक हस्तक्षेप करण्याच्या योजनाबद्ध परिश्रमांतून एकंदर समाजाचा उत्पादक पाया सतत विस्तृत होत आहे ह्याची खात्रीलायक व्यवस्था व्हायला हवीच; तथापि, उत्पादनाची तंत्रे व उद्योगांची रचना व आकारमान यांतील मोठे बदल, तसेच बाजाराच्या माध्यमातून पैशाच्या वापराद्वारे वस्तू व सेवा यांच्या परस्परविनिमयाचे प्रमाण यांत होणारी वेगवान वाढ यामुळे जेथे कधी संघर्ष नव्हता तेथे संघर्ष निर्माण होतो आहे अशी परिस्थिती निर्माण होत असताना ह्या परिस्थितीतही सामाजिक-सांस्कृतिक भेद व पर्यावरणाचे वैविध्य ह्यांच्याबाबत सहिष्णुतेची भावना ठेवणारी पूर्वकालीन परंपरा नाहीशी होणार नाही, हेही आपण पाहिले पाहिजे. ह्या संदर्भात विशिष्ट उदाहरणांनी माझे म्हणणे स्पष्ट करू शकतो. एक उदाहरण असे आहे : १९९२ च्या डिसेंबरमध्ये गंगेच्या खोऱ्यात फार मोठा जातीय हिंसाचार उफाळून आला होता; परंतु लवकरच असे दिसून आले की, सामान्यतः इस्लामधर्मीय असलेल्या कारागीर जमाती आणि त्यांना अर्थपुरवठा करून त्यांनी निर्माण केलेल्या वस्तू विकणाऱ्या हिंदू व्यापारी जमाती भानावर आल्या. एकमेकांशी सहकार्याचे नाते ठेवल्याखेरीज आपल्याला टिकून राहता येथे शक्य नाही, ह्याची त्यांना जाणीव झाली. हे भान आल्यावर संघर्ष निवला आणि परत लवकरच शांतता व सुव्यवस्था प्रस्थापित झाली. ह्यावरून हे दिसेल की, आधुनिकतेच्या अर्थकारणाबरोबर संघर्षाला निमंत्रण मिळते खरे; परंतु हे अर्थकारण माणसांना एकत्र आणण्याची क्षमताही बाळगून असते. हीच क्षमता कामी लावण्याची गरज आहे. ही प्रक्रिया समजून घेण्याची किती गरज आहे, एवढेच मला येथे उपस्थित असलेल्या मान्यवर श्रोत्यांना सांगावयाचे नाही, तर लोकांच्या मनांत आणि त्यांच्या दैनंदिन जीवनात ह्या प्रक्रियेची जाणीव कशी वाढत जाईल हे पाहणेही किती गरजेचे आहे हेसुद्धा मला येथे सांगावयाचे आहे.

आधुनिकीकरणाची आपण स्वीकारलेली पद्धत कोणतीही असली – बाजारपेठेला प्राधान्य देणारी, केंद्रीभूत नियोजनावर आधारलेली किंवा मिश्र अर्थव्यवस्थेच्या धर्तीची – तरी आपली मानवतावादी आस्था तीमध्ये ओतप्रोत असेल ह्याची खात्री आपण करून घेतली पाहिजे. ही आस्था अतिप्राचीन काळापासून आपल्या समाजजीवनाचा एक अविभाज्य घटक आहे.

मी स्वतः अज्ञेयवादी आहे; परंतु आपल्या संस्कृतीची आणि नागरसभ्यतेची सखोल जाण प्राप्त करून घेण्याच्या ओघात मला एका गोष्टीचे वाढते भान होते. आपल्या परंपरेला जीवनापेक्षा अधिक पवित्र काहीच नाही. आज आपण आपले रूपांतर एका उद्योगप्रधान समाजात करण्याचा प्रयत्न करीत असलो, तरी मूलतः आपली संस्कृती कृषिप्रधान आहे. आपण आपल्या नद्यांच्या ठायी पावित्र्य पाहत असतो आणि गंगेला तर आपण सर्वांत पवित्र मानतो. ह्याचे कारण गंगा आपल्या शरीरांचे पोषण करीत असतानाच आपल्या आत्म्याचीही पुष्टी करीत असते. आपल्या सांस्कृतिक मूल्यांच्या गाभ्यांशी असलेली ही वस्तुस्थिती आहे. येथे भौतिक आणि आध्यात्मिक अशी विभागणी नाही; त्या एकमेकांना छेद देणाऱ्या परस्परविरोधी, परस्परांशी संबंध नसलेल्या गोष्टी आहेत असे मानले जात नाही, तर त्या एकाच तत्त्वाची दोन परिमाणे आहेत अशीच धारणा आहे. वाढत्या तीव्रतेने आपल्यासमोर येणाऱ्या प्रश्नांची उत्तरे ह्याच धारणेतून मिळू शकतील. संपत्ती निर्माण करण्याच्या एका नव्या आणि आपल्याला अभूतपूर्व अशा युगात आपण प्रवेश करतो आहोत. परंतु हे करीत असताना आपल्यासोबत विविध प्रकारचे धार्मिक आणि सामाजिक लोकसमूह असणार आहेत. आपापले स्वत्व जपत असतानाच ह्या लोकसमूहांनी परस्परांशी सर्जनशील देवाण-घेवाण केली पाहिजे. एक वैविध्यपूर्ण, बहुमतवादी समाज म्हणून आपल्या अस्तित्वाची सत्त्वपरीक्षा ह्याच निकषावर आणि तीही पूर्वी कधी झाली नव्हती अशा प्रकारे, आज होत आहे. आर्थिक आधुनिकतेच्या ह्या पर्वात परस्परांबरोबरचे सह-अस्तित्व विकसित करण्यात जर आपण खरोखरच यशस्वी ठरलो, तर आपणापाशी केवळ आपणासाठीच नव्हे, तर एकूण जगासाठीच एक संदेश असेल. जागतिक समाजातील (वर्ल्ड कम्यूनिटी) सर्वाधिक उत्पादनाच्या केंद्रांमध्येही आज माणसांना आतून उद्ध्वस्त करणाऱ्या तीव्र भावनिकआघातांचे वातावरण आणि परिस्थिती आहे. आपला संदेश ह्या परिस्थितीशी सुसंबद्ध ठरेल.





अनुक्रमणिका

प्राचीन ग्रीक तत्त्वज्ञान (९)

अॅनॅक्झॅगोरस

मे.पुं. रेगे

अॅनॅक्झॅगोरसचा जन्म इ.स.पू. ५०० च्या सुमाराला, आशिया मायनॉरच्या किनाऱ्यावरील क्लाझोमेनी ह्या गावी झाला. आपल्या आयुष्याचा वराच काळ त्याने अथेन्समध्ये घालविला. येथे त्या वेळचा प्रमुख राज्यधुरंधर पेरिक्लिस आणि शोकान्तिकांचा लेखक युरिपिडिस यांच्याशी त्याचा घनिष्ठ संबंध आला. अथेन्समधील त्याच्या वास्तव्याच्या तारखांसंबंधी वाद आहे. पण इसवी पूर्व ४८० च्या मानाने तो अथेन्सला आला आणि साधारणपणे इसवी पूर्व ४३० पर्यंत तेथे राहिला असे मानणे सर्वांत अधिक संभवनीय आहे. ह्या सुमारास त्याच्यावर खोटेनाटे आरोप करून खटला भरण्यात आला आणि त्याला शिक्षा ठोठावण्यात आली. त्याने अथेन्सहून पलायन केले आणि लॅम्प्सॅकस येथे इसवी पूर्व ४२८ मध्ये त्याचा मृत्यू होईपर्यंत सन्मानित पाहुणा म्हणून तो राहिला.

अॅनॅक्झॅगोरसने एकच ग्रंथ लिहिला असे म्हणण्यात येते. त्याच्यात जुन्या मायलेशिअन तत्त्ववेत्त्यांच्या धर्तीवर नैसर्गिक सृष्टीचा संपूर्ण वृत्तान्त त्याने दिला होता असे दिसते. अॅनॅक्झिमिनिसचा 'अनुयायी' असे त्याला म्हणण्यात येत होते. मायलेशिअनांनी प्रारंभीच्या बाळबोध बौद्धिक युगात ज्या स्वरूपाचे प्रयत्न केले होते त्यांचे पार्मिनायडीसच्या नंतरच्या काळात पुनरुज्जीवन करण्याचा तो प्रयत्न करीत होता ह्याविषयी फारशी शंका घेता येत नाही.

अॅनॅक्झॅगोरसच्या ग्रंथाचे जे खंड अवशिष्ट आहेत ते, त्याच्या तत्त्वज्ञानातील अत्यंत सामान्य आणि अमूर्त तत्त्वांविषयीचे जे भाग आहेत त्यांच्याच केवळ संबंधीचे आहेत. अॅनॅक्झॅगोरसच्या विश्वाचा प्रारंभ द्रव्यांचा किंवा उपादानांचा (stuff) एकविध संभार (mass) ह्या स्वरूपात झालेला आहे. ह्या संभारावर मग चेतस् (mind) कार्य करते आणि त्यामुळे सुरचित जग विकसित होते. अॅनॅक्झॅगोरसची उपादाने सातत्यपूर्ण असतात; ती कणांच्या स्वरूपाची नसतात. विश्वाचा जो विकास होतो त्यातून शुद्ध स्वरूपाची उपादाने निर्माण होत नाहीत किंवा होऊ शकत नाहीत. प्रत्येक उपादानात नेहमी इतर प्रत्येक उपादानाचा काही ना काही भाग किंवा हिस्सा, मग तो कितीही लहान का असेना, असतोच. वस्तूंच्या सामान्य स्वरूपाची जी कल्पना ह्या खंडांपासून अवगत होते ती अशी आहे. ग्रीक दर्शनांच्या इतिहासकारांनी अॅनॅक्झॅगोरसच्या अधिक विशिष्ट स्वरूपाच्या वैज्ञानिक उपपत्तीविषयी जी त्रोटक माहिती दिली आहे तिची भर ह्या खंडांत घालता येईल.

सिम्प्लिसिअस हा आपल्या माहितीचा मुख्य उगम आहे. आज अॅनॅक्झॅगोरसचे म्हणून जे खंड मानले जातात त्यांतील बहुतेक सिम्प्लिसिअसमधील भिन्न परिच्छेदांत उपलब्ध असलेल्या सामग्रीच्या आधुनिक काळात केलेल्या पुनर्रचनेतून लाभलेले आहेत. ज्या अलग अलग आणि विखुरलेल्या स्वरूपात ते टिकून राहिले आहेत त्याच स्वरूपात ते पुढे देण्यात आले आहेत. त्यामुळे त्यांच्यांत काहीशी पुनरावृत्ती आढळून येईल; पण जो पुरावा आपल्याला उपलब्ध आहे त्याचे योग्य चित्रही त्यामुळे लाभेल.

'फिजिक्स'च्या पहिल्या प्रकरणात अॅनॅक्झॅगोरस म्हणतो की, परिमाणाने अनंत असलेली आणि एकविध (uniform) स्वरूपाची उपादाने एकमेव अशा मिश्रणापासून अलग अलग होतात; सर्व वस्तू सर्व वस्तूंमध्ये अंतर्भूत असतात आणि प्रत्येक वस्तूमध्ये ज्या प्रकारची वस्तू प्राधान्याने असते त्यावरून तिचे





अभिधान ठरते. 'फिजिक्स'च्या पहिल्या प्रकरणात ही गोष्ट तो स्पष्ट करतो. त्याच्या प्रारंभीच तो असे म्हणतो की,

एकत्र होत्या सर्व वस्तू, परिमाण आणि लघुत्व ह्या दोहोत अनंत होत्या – कारण लघु हेसुद्धा अनंत होते. आणि जेव्हा सर्व वस्तू एकत्र होत्या तेव्हा लघुत्वाच्या कारणामुळे कोणतीच वस्तू भासमान नव्हती. कारण वायू आणि आकाश (ether) यांनी सर्व वस्तू झाकलेल्या होत्या; दोन्ही अनंत असल्यामुळे (हे शक्य झाले.) – कारण सर्व वस्तूंमध्ये परिमाण आणि आकारमान ह्यांत ह्या दोन महत्तम आहेत.

(59 B 1)

आणि थोडे पुढे

कारण वायू आणि आकाश सभोवताली घेरणाऱ्या संभारापासून (mass) अलग होतात. आणि जे सभोवताली घेरते त्याचे परिमाण अनंत असते.

(B 2)

आणि थोडे पुढे

असे असल्यामुळे, आपण असे मानावे की, जे जे संयोग पावते त्यांतील प्रत्येकात प्रत्येक प्रकारच्या अनेक वस्तू, तसेच सर्व प्रकारचे आकार आणि रंग आणि स्वाद असलेली सर्व वस्तूंची बीजे (seeds) उपस्थित असतात.

(पहा B 4 a)

पण त्या अलग होण्यापूर्वी, तो म्हणतो, जेव्हा सर्व वस्तू एकत्र होत्या तेव्हा कुठचाही रंगसुद्धा प्रतीत होत नव्हता; सर्व वस्तूंच्या एकत्र झालेल्या मिश्रणामुळे ह्याला प्रतिबंध होत होता. आर्द्र आणि शुष्क, आणि उष्ण आणि शीत आणि तैजस आणि तमिस्र ह्यांचे मिश्रण, त्याच्यात बरीच क्षिती (earth) आणि बीजे उपस्थित होती. ह्या गोष्टी अनंत परिमाणाच्या आहेत, त्यांतील कोणतीही इतर कुणाशीही कोणत्याच बाबतीत समान नसते. इतर वस्तू घेतल्या तर त्यांच्यातीलही कोणतीही इतर कुणाही वस्तूसारखी नसते.

(B 4b)

ह्या एकविध उपादानांतील कोणतेही उपादान अस्तित्वात येत नाही किंवा नष्ट होत नाही. ती नेहमीच जशी आहेत तशीच राहतात.

आपण हे ओळखावे की, ह्या वस्तू अशा पृथक् झाल्यावर त्या सर्व (जेवढ्या आहेत) त्याहून संख्येने कमी असत नाहीत किंवा अधिक असत नाहीत. कारण त्यांना सर्वांपेक्षा अधिक असणे अशक्य असते. सर्व नेहमी समान (जेवढ्या आहेत तेवढ्या) असतात.

(B 5)

हे झाले मिश्रणाविषयी आणि एकविध उपादानांविषयी. चेतसाविषयी त्याने असे लिहिले आहे,

चेतस हे अनंत आणि सर्वनियामक असे काही असते, त्याचे कशाशीही मिश्रण झालेले नसते. ते एकाकी, केवळ स्वतःमध्ये वसणारे असे असते. कारण ते केवळ स्वतःमध्ये वसणारे नसते पण इतर कशाशी मिश्रित झालेले असते, तर कोणत्यातरी एकाशी ते मिश्रित झालेले असते, तर सर्व वस्तूंमध्ये त्याचा सहभाग असता. कारण मी पूर्वी म्हटल्याप्रमाणे प्रत्येक वस्तूमध्ये प्रत्येक वस्तूचा (काही) भाग उपस्थित असतो आणि प्रत्यक्षात एकाकी, स्वतःपुरते असताना ते ज्या प्रकारे सर्व वस्तूंचे नियंत्रण करते त्या प्रकारे त्यांचे नियंत्रण करायला त्याच्यांत मिसळलेल्या वस्तूंनी त्याला प्रतिबंध केला असता. कारण ते सर्व वस्तूंत सूक्ष्मतम आहे आणि सर्वांत शुद्ध आहे. सर्व वस्तूंविषयीचे सर्व ज्ञान त्याला असते आणि त्याची शक्ती महत्तम असते. ज्यांना जीव (soul) असतो अशा सर्व मोठ्या आणि लहान वस्तूंचे चेतस नियंत्रण करते. चेतसाने सर्व परिभ्रमणाचे नियंत्रण केले होते – म्हणजे त्याने स्वतः पहिल्यांदा परिभ्रमण केले. प्रारंभी ते लहान क्षेत्रात परिभ्रमण करू लागले, आता ते अधिक विस्तृत क्षेत्रात परिभ्रमण करीत आहे आणि पुढे ते आणखी अधिक क्षेत्रात परिभ्रमण करील. ज्या सर्व गोष्टी एकमेकांत मिसळत आहेत किंवा अलग होऊन वियोग पावत आहेत त्या सर्वांना चेतस ओळखते. आणि चेतसाने सर्वांची रचना केली आहे – जे होणार होते, जे झाले आणि जे आता आहे आणि जे होणार आहे त्या सर्वांची – आणि शिवाय हे जे परिभ्रमण आहे, ज्याच्यात सूर्य आणि चंद्र आणि अलग होत जाणारा वायू आणि आकाश परिभ्रमण करतात त्याचीही रचना त्याने केली आहे. आणि हे जे परिभ्रमण आहे त्यानेच त्यांना अलग व्हायला लावले. सांद्र विरलापासून अलग होते आहे, उष्ण शीतापासून, तैजस तमिस्रापासून आणि शुष्क आर्द्रापासून. आणि अनेक वस्तूंचे अनेक हिस्से असतात पण चेतस सोडले तर कोणतीही वस्तू इतर वस्तूंपासून पूर्णपणे अलग होत नाही किंवा वियोग पावत नाही. सर्व चेतस, महान किंवा लघू, एकसारखे असते. इतर काहीही त्याच्यासारखे

अनुक्रमणिका

नसते पण प्रत्येक वस्तू तिच्यात जी वस्तू सर्वांत अधिक असे ती वस्तू म्हणून प्रतीत होते आणि प्रतीत होत असे. (B 12)

हे जग द्विविध आहे, बुद्धिग्राह्य जग आणि (त्याच्यापासून निष्पन्न होणारे) इंद्रियग्राह्य जग असे द्विविध आहे असे तो मानीत असे हे आतापर्यंत उद्धृत केलेल्या उताऱ्यांवरून आणि पुढील अवतरणांवरून स्पष्ट आहे.

चेतस नेहमीच अस्तित्वात असते आणि जेथे इतर सर्व वस्तू आहेत तेथे ते सध्या निश्चितपणे आहे – भोवतालून घेरणाऱ्या संभारात, ज्या वस्तूंचे एकमेकांशी साहचर्य झालेले आहे त्यांच्यांत आणि ज्या वस्तू अलग झालेल्या आहेत त्यांच्यात. (B 14)

आता तो असे म्हणतो की,

जे (इतरांशी) संयोग पावते त्या प्रत्येकात, प्रत्येक प्रकारच्या अनेक वस्तू असतात आणि सर्व प्रकारचे आकार आणि रंग आणि स्वाद अंगी असलेली अशी सर्व वस्तूंची बीजे असतात, आणि माणसांना व ज्यांना आत्मे असतात अशा इतर प्राण्यांना सान्द्रीकरण करून घडविलेले असते.

आणि पुढे तो म्हणतो,

आणि आपल्याप्रमाणे (त्या) माणसांची निवासस्थाने असलेली नगरे असतात आणि घडविलेल्या वस्तू असतात आणि आपल्यासारखाच त्यांच्यात एक सूर्य आणि एक चंद्र असतो आणि इतरही गोष्टी असतात आणि त्यांच्यासाठी पृथ्वीच्या उदरातून सर्व प्रकारच्या अनेक गोष्टी वाढतात आणि ते त्यांतील सर्वांत अधिक उपयुक्त वस्तू आपल्या घरात गोळा करतात व वापरतात. (B 42)

'आपल्या सारखेच' हा शब्दप्रयोग तो एकाहून अधिक वेळा करतो आणि आपल्या जगाहून भिन्न असलेले जग तो सूचित करीत आहे असे दिसून येते. ते दृश्य आहे असे तो मानीत नाही किंवा आपल्या जगाहून अगोदर (घडून गेलेले) ते जग आहे असे तो मानीत नाही – 'ते त्यांतील सर्वांत अधिक उपयुक्त वस्तू आपल्या घरात गोळा करतात आणि वापरतात' ह्या त्याच्या वाक्यावरून हे दिसून येते; 'वापरतात' असे त्याने म्हटले आहे, 'वापरीत होते' असे नाही. किंवा सध्या विद्यमान असलेल्या आणि आपल्यासारख्याच असलेल्या एखाद्या भिन्न अवस्थेचा, (जिच्यात दुसरी घरे आहेत,) तो निर्देश करीत नाही; कारण 'आपल्यासारखाच त्यांच्यांत सूर्य आणि चंद्र असतो' असे त्याने म्हटलेले नाही' तर 'आपल्यासारखाच एक सूर्य आणि एक चंद्र असतो' असे म्हटले आहे – जणू काय एक वेगळा सूर्य आणि चंद्र त्याला अभिप्रेत आहे. पण असे आहे की नाही ह्याचा अधिक तलास घ्यावा लागेल.

(सिम्प्लिसिअस, कॉमेन्टरी ऑन् ध फिजिक्स, १५५.२१-१५७.२४)

आपल्या ग्रंथाच्या प्रारंभीच (अॅनॅक्झॅगोरस) म्हणतो की, वस्तू अनंत होत्या.

एकत्रित होत्या सर्व वस्तू, परिमाणात (Quantity) आणि लघुतेत अनंत होत्या (पाहा B 1)

जी तत्त्वे आहेत त्यांच्यात लघुतम किंवा महत्तम असे काही नाही.

जे लघू आहे ते घेतले तर (तो म्हणतो) त्याचे लघुतम असे काही नसते, तर (त्याहून) लघुतर असे काही नेहमीच असते. कारण जे आहे ते नाही असे असणे अशक्य आहे. आणि जे महान आहे (त्याहून) महत्तर असे काही नेहमीच असते आणि जे लघू आहे त्याच्याशी ते परिमाणात समान असते. पण प्रत्येक वस्तू स्वतःच्या संबंधात महान आणि लघू अशी दोन्ही असते. (B 3)

कारण जर प्रत्येक वस्तू प्रत्येक वस्तूमध्ये असते आणि प्रत्येक वस्तू प्रत्येक वस्तूपासून अलग होते असे आहे, तर मग जी वस्तू आपण लघुतम म्हणून घेऊ तिच्यापासून लघुतर असे काही अलग होईल आणि जिला महत्तम म्हणून घेतले जाईल ती वस्तू स्वतःहून महत्तर असलेल्या कशापासून अलग झालेली असणार. तो असे स्पष्टपणे म्हणतो की,

चेतस सोडले तर प्रत्येक वस्तूत प्रत्येक वस्तूचा हिस्सा उपस्थित असतो आणि काही वस्तूत चेतसही उपस्थित असते. (B 11)

आणि परत

इतर वस्तूंमध्ये प्रत्येक वस्तूचा हिस्सा असतो पण चेतस हे अनंत आणि आत्मनियामक असते आणि कोणतीही वस्तू तिच्यात मिसळलेली नसते. (पाहा B 12)

इतरत्र ही गोष्ट त्याने अशी मांडली आहे.

आता परिमाणामध्ये (Quantity) महत् आणि लघू ह्यांचे समान हिस्से असल्यामुळे, ह्या कारणासाठीसुद्धा प्रत्येक वस्तूमध्ये सर्व वस्तू असणार; शिवाय त्या अलग अलग असणे शक्य नसते तर सर्व वस्तूमध्ये प्रत्येक वस्तूचा

हिस्सा असतो. लघुतम असे काही असणे शक्य नसल्यामुळे वस्तूंना अलग करता येणे किंवा (इतरांना वर्ज्य करून) त्या एकाकीपणे नांदतात असे घडून येणे शक्य नसते. तर प्रारंभी त्या जशा एकत्र होत्या त्याप्रमाणे आताही सर्व वस्तू एकत्र असतात. ज्या वस्तू अलग होत असतात त्यांच्यातीलही अनेक सर्व वस्तूंमध्ये असतात, आणि त्या महत्तर आणि लघुतर वस्तूंमध्ये समान प्रमाणात असतात. (B 6)

अनॅक्झॅगोरसने असेही नमूद केले आहे की, जी एकविध अशी दृश्य उपादाने आहेत त्यांतील प्रत्येक समान वस्तूंच्या संयोगातून घडून येते. समान वस्तूंच्या अशा संयोगातून त्याचे स्वरूप वनलेले असते. कारण तो म्हणतो :

पण प्रत्येक वस्तू, ज्या वस्तूंचा तिच्यात सर्वात अधिक अंतर्भाव झालेला असतो त्या वस्तू म्हणून सर्वात अधिक प्रतीत होत असते आणि होती. (पाहा B 12)

तो असेही म्हणताना दिसतो की, चेतस वस्तूंना एकमेकांपासून अलग करण्याचा प्रयत्न करते पण तसे ते करू शकत नाही.

(सिम्प्लिसिअस, कॉमेन्टरी ऑन ध फिजिक्स, १६४.१४-१६५.१५)

अनॅक्झॅगोरस आपल्या ग्रंथाच्या प्रारंभी म्हणतो :

एकत्र होत्या सर्व वस्तू, परिमाण आणि लघुत्व ह्या दोहोत अनंत होत्या – कारण लघू हेसुद्धा अनंत होते आणि जेव्हा सर्व वस्तू एकत्र होत्या तेव्हा लघुत्वाच्या कारणामुळे कोणतीही वस्तू भासमान नव्हती. (पाहा B 1)

आणि

सर्व वस्तू पूर्णात (whole) उपस्थित होत्या असे मानावे. (पाहा B 4b)

कदाचित 'अनंत' ह्या शब्दाने आपल्याला ज्याचे ग्रहण करता येत नाही आणि जे अज्ञेय असते असे काही त्याला अभिप्रेत असावे; कारण पुढील शब्दप्रयोगाने हे दिसून येते :

आणि म्हणून ज्या वस्तू अलग होतात त्यांचे परिमाण आपल्याला शब्दाद्वारे किंवा कृतिद्वारे ज्ञात होत नाही. (B 7)

[त्या आकाराने (फॉर्म) मर्यादित झालेल्या असतात असे तो मानीत असे ही गोष्ट, चेतस त्या सर्वांना जाणत असे म्हणून तो स्पष्ट करतो.]

(सिम्प्लिसिअस, कॉमेन्टरी ऑन धि हेवन्स, ६०८.२१-२८)

अलेक्झांडरच्या मते जरी अनॅक्झॅगोरसने चेतसाला आदितत्त्वांत स्थान दिले होते तरी (ॲरिस्टॉटल) अनॅक्झॅगोरसचा निर्देश करीत नव्हता; ह्याचे तो म्हणतो वहुधा हे कारण असावे की, वस्तूंची उत्पत्ती होण्यात तो त्याचा (चेतसाचा) उपयोग करीत नाही. पण तो असा उपयोग करतो हे उघड आहे. कारण तो असे म्हणतो की, वस्तूंची उत्पत्ती म्हणजे दुसरेतिसरे काही नसून त्या अलग होणे असते, हे त्यांचे अलग होणे गतीमुळे घडून येते आणि गतीसाठी चेतस जवाबदार असते. कारण अनॅक्झॅगोरस म्हणतो ते असे :

आणि जेव्हा चेतसाने वस्तूंना गतिमान करायला सुरुवात केली तेव्हा ज्या सर्व वस्तूंना गती देण्यात आली होती त्यांच्यापासून वस्तू अलग होऊ लागल्या आणि ज्या सर्वांना चेतसाने गती दिली होती त्या वियुक्त झाल्या. आणि जसजशा त्या गतिमान झाल्या व वियुक्त होऊ लागल्या तसतसे परिभ्रमणामुळे त्या कितीतरी अधिक वियुक्त होऊ लागल्या. (B 13)

ॲरिस्टॉटलने अनॅक्झॅगोरसचा निर्देश केला नाही कारण अनॅक्झॅगोरसने चेतस म्हणजे सद्रव्य आकार (enmattered form) आहे असे मानले नाही; (ह्या संकल्पनेची तो इथे चिकित्सा करीत आहे); चेतस हे वस्तूंचा (परस्परांपासून) वियोग होण्याचे आणि त्यांची रचना होण्याचे कारण आहे. ज्यांची रचना होत असते त्या वस्तूहून ते अलग असते, रचल्या जाणाऱ्या वस्तूहून एका वेगळ्या पातळीवर ते असते. कारण, तो म्हणतो,

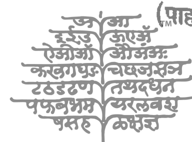
चेतस हे अनंत आणि आत्मनियंत्रक असे काही असते, त्याच्याशी कशाचेही मिश्रण झालेले नसते आणि ते स्वतःच स्वतःमध्ये वसत असते. (पाहा B 12)

ह्याचे कारण काय हेही त्याने पुढे दिले आहे. (ॲरिस्टॉटलने) अनॅक्झॅगोरसचा उल्लेख केलेला नाही ह्याचे हे कदाचित दुसरे कारण असेल – हे कारण असे की, त्याचे चेतस आकार (forms) घडवीत नाही तर ते जेव्हा अस्तित्वात असतात तेव्हा त्यांना एकमेकांपासून अलग करते.

(सिम्प्लिसिअस : कॉमेन्टरी ऑन् ध फिजिक्स, ३००.२७-३०१.१०)

क्लाझोमेनीच्या अनॅक्झॅगोरसने सर्व आकारांचे (forms) तीन भिन्न प्रकारे संकल्पन केलेले दिसते. एक, बुद्धिग्राह्य अशा एकतेमध्ये ते एकत्रित झालेले असतात – उदा., तो म्हणतो :

एकत्रित होत्या सर्व वस्तू, परिमाणात आणि लघुतेत अनंत. (पाहा B 1)





तसेच तो म्हणतो :

पण त्या वस्तू अलग होण्यापूर्वी जेव्हा सर्व वस्तू एकत्र होत्या तेव्हा कोणताही रंगसुद्धा प्रतीत होत नव्हता; सर्व वस्तूंच्या एकत्र झालेल्या मिश्रणामुळे ह्याला प्रतिबंध होत होता. आर्द्र आणि शुष्क, आणि ऊष्ण आणि शीत आणि तैजस आणि तमिस्र ह्यांचे मिश्रण; त्याच्यांत बरीच क्षिती (earth) आणि बीजे उपस्थित होती. ह्या गोष्टी अनंत परिमाणाच्या आहेत. त्यांतील कोणतीही गोष्ट इतर कुणाशीही कोणत्याच बाबतीत समान नसते. असे असल्यामुळे पूर्णामध्ये (whole) सर्व वस्तू उपस्थित होत्या असे मानले पाहिजे. (B 4b)

(हा समग्र पूर्ण म्हणजे पार्मिनायडीसने मानलेली एकमेव अस्तित्वात असलेली सद्‌वस्तू होय.)

दुसरी गोष्ट म्हणजे (हे आकार) बौद्धिक दृष्ट्या एकमेकांपासून वियुक्त आहेत असे त्यांचे संकल्पन तो करीत असे आणि आपल्या भोवतालच्या वस्तू एकमेकांपासून ज्या वियुक्त असतात ती वियुक्तता ह्या बौद्धिक वियुक्ततेची प्रतिकृती आहे असे तो मानीत असे. कारण आपल्या 'निसर्गाविषयी' ह्या ग्रंथाच्या पहिल्या प्रकरणात प्रारंभानंतर लवकरच अॅनॅक्झॅगोरस असे म्हणतो :

असे असल्यामुळे आपण असे मानावे की जे (इतराशी) संयोग पावते त्या प्रत्येकात प्रत्येक प्रकारच्या अनेक वस्तू असतात आणि सर्व प्रकारचे आकार आणि रंग आणि स्वाद (अंगी) असलेली अशी सर्व वस्तूंची बीजे असतात, आणि माणसांना आणि ज्यांना आत्मा असतो अशा इतर प्राण्यांना सान्द्रीकरण करून घडविण्यात आले असते, आणि आपल्याप्रमाणे (त्या) माणसांची निवासस्थाने असलेली नगरे असतात आणि घडविलेल्या वस्तू असतात आणि आपल्यासारखाच त्यांच्यांत एक सूर्य आणि एक चंद्र असतो आणि इतरही गोष्टी असतात आणि त्यांच्यासाठी पृथ्वीच्या उदरातून सर्व प्रकारच्या गोष्टी वाढतात आणि ते त्यांतील सर्वांत अधिक उपयुक्त वस्तू आपल्या घरात गोळा करतात आणि वापरतात. वस्तूंच्या अलग पावण्याविषयी मी हे म्हटले आहे ह्याचे कारण असे की, ही प्रक्रिया केवळ आपल्या संबंधात घडून येते असे नाही तर अन्यत्रही घडून येते. (B 42)

येथे तो ज्यातून वस्तू अस्तित्वात येतात तो वियोग आणि बुद्धिगम्य वियोग ह्यांत भेद करीत नसून आपले जे निवासस्थान आहे त्याची पृथ्वीवरील इतर स्थानांशी तुलना करीत आहे असे काहींना वाटेल यात शंका नाही. पण ह्या इतर स्थानांविषयी आपल्यासारखाच त्यांचाही एक सूर्य आणि एक चंद्र आणि इतर गोष्टी आहेत असे त्याने म्हटले नसते किंवा तेथील वस्तूंना 'सर्व वस्तूंची आणि आकारांची बीजे' असे म्हटले नसते. थोड्याच वेळानंतर ह्या दोन (वियोगांची) तुलना करताना तो काय म्हणतो ते पाहा :

अशा रीतीने ह्या वस्तू जेव्हा परिभ्रमण करतात आणि शक्तीच्या बळावर व वेगाने अलग होतात (शक्ती वेगाला जन्म देते) तेव्हा त्यांचा असलेला वेग, माणसाच्या आजच्या परिस्थितीत ज्या गोष्टीत आहे त्यांतील कुणाच्याही वेगाच्या समान नसतो तर निश्चितपणे त्याच्याहून अनेक पटीने जलद असतो. (B 9)

आणि हे जर त्याचे मत असेल तर (त्याचा अर्थ असा होतो की) त्याच्या मताप्रमाणे एकतर सर्व वस्तू सर्व वस्तूंमध्ये बुद्धिगम्य एकतेच्या स्वरूपात अंतर्भूत असतात, दुसरे म्हणजे त्या बुद्धिगम्य एकद्रव्यात्मकतेच्या (cosubstantiality स्वरूपात अंतर्भूत असतात आणि तिसरे म्हणजे त्यांचे इंद्रियगम्य संयोग, आणि उत्पत्ती आणि विसर्जन ह्या स्वरूपात त्या अंतर्भूत असतात.

(सिम्प्लिसिअस : कॉमेन्टरी ऑन थि फिजिक्स, ३४.१८-३५.२१)

जेव्हा अॅनॅक्झॅगोरस असे म्हणतो की,

एक वस्तू दुसरीपासून अलग झालेली नसते किंवा तिच्यापासून वियुक्त होत नाही (B 12)

कारण प्रत्येक वस्तू प्रत्येक वस्तूमध्ये अंतर्भूत असते, आणि अन्यत्र जेव्हा तो असे म्हणतो की,

त्या (वस्तू) कुऱ्हाडीच्या घावाने एकमेकीपासून अलग केलेल्या नसतात, ऊष्ण शीतापासून आणि शीत ऊष्णापासून... (B 8)

(कारण शुद्ध, एकाकी स्वरूपात काहीच नसते), तेव्हा अॅरिस्टॉटल म्हणतो की, हे (म्हणणे) ज्ञानावर आधारलेले नसते. (कित्ता, १७५.११-१५)

'फिजिक्स'च्या पहिल्या प्रकरणात अॅनॅक्झॅगोरस सुस्पष्टपणे असे म्हणतो की, उत्पत्ती आणि विनाश म्हणजे संयोग आणि वियोग होत. तो असे लिहितो :

उत्पत्ती आणि विनाश ह्यांविषयी ग्रीकांना योग्य कल्पना नाही. कारण कोणत्याच वस्तू उत्पन्न होत नाहीत किंवा विनाश पावत नाहीत. तर अस्तित्वात असलेल्या वस्तू

त्यांच्यात मिसळतात किंवा त्यांच्यापासून अलग होतात. ह्या कारणामुळे त्यांनी उत्पत्तीला मिसळणे आणि विनाशाला अलग होणे म्हटले तर ते योग्य ठरेल. (B 17)

हे सर्व म्हणजे 'एकत्र होत्या सर्व वस्तू' आणि स्थित्यंतरामुळे (किंवा मिसळणे व अलग होणे ह्यांच्यामुळे) उत्पत्ती होते हे जे मानण्यात आले आहे ते, जे अस्तित्वात नाही त्याच्यापासून काही अस्तित्वात येत नाही हे निश्चित करण्यासाठी म्हणून मानण्यात आले आहे.

(कित्ता, १६३.१८-२६)

अनॅक्झॅगोरस असे म्हणतो की,

पण त्या परिभ्रमणाने त्यांना एकमेकांपासून अलग व्हायला लावले. सांद्र विरलापासून अलग होत आहे, आणि शीत उष्णापासून, आणि तैजस तमिस्रापासून, आणि शुष्क आर्द्रापासून. (पाहा B 12)

साध्या (अविश्लेष्य) आणि आदिम गुणांऐवजी संयुक्त द्रव्यांचा त्याने मूलतत्त्वे म्हणून बहुधा स्वीकार केला असावा असे दिसते. थोड्याच अंतरानंतर तो पुढे म्हणतो :

आता जेथे पृथ्वी आहे तेथे सांद्र आणि आर्द्र आणि शीत आणि तमिस्र एकवटले आणि विरल आणि उष्ण आणि शुष्क आणि तैजस आकाशाच्या (ether) पलीकडच्या भागाकडे गेले. (B 15)

ह्या आदिम आणि अतिशय साध्या असलेल्या वस्तू अलग होत आहेत आणि ह्यांच्याहून अधिक संयुक्त स्वरूपाच्या असलेल्या इतर वस्तू कधीकधी सांद्रीकरण पावत आहेत तर कधी पृथ्वीप्रमाणे अलग होत आहेत. कारण तो म्हणतो,

अशा रीतीने ह्या वस्तू अलग झाल्या की, त्यांच्यापासून सांद्रीकरणाने पृथ्वी बनते; कारण ढगांपासून पाणी अलग होते, पृथ्वी पाण्यापासून अलग होते आणि पृथ्वीचे शीताकडून सांद्रीकरण होऊन दगड बनतात.

(पाहा B 16)

(कित्ता, १७८.३३ - १७९.१०)

जर मूलद्रव्ये (elements) आदितत्त्वे (first principles) असतील तर सर्व विरोधी तत्त्वे (opposites) ही प्रत्यक्षात ह्या मूलद्रव्यात बहुधा अंतर्भूत असणार पण (एकविध उपादानांच्या बाबतीत असते त्याप्रमाणे) ती साक्षात (directly) अंतर्भूत नसणार. जर आपण मूलद्रव्ये मानली तर – उदा., मधुर आणि कटू – ही प्रथमतः (primarily) मूलद्रव्यांच्या ठिकाणी त्यांचे अंगभूत धर्म म्हणून नसणार पण जर आपण एकविध उपादाने मानली तर (मधुर व कटू ही) त्यांच्या ठिकाणी प्रथमतः आणि स्वरूपतः (in their own right) असणार - विरोधी रंगांचेही असेच आहे. किंवा कदाचित एकविध उपादानांच्या बाबतीतही काही विरोधी तत्त्वे इतर विरोधी तत्त्वांच्या अपेक्षेने पूर्ववर्ती असतात. दुय्यम (विरोधी तत्त्वे एकविध उपादानांच्या) अंगी असतात; कारण प्राथमिक विरोधी तत्त्वे त्यांच्या अंगी असतात. ते कसेही असो आपल्या 'फिजिक्स'च्या पहिल्या प्रकरणात अनॅक्झॅगोरस म्हणतो :

कारण पाणी ढगांपासून अलग होते, पृथ्वी पाण्या-पासून आणि पृथ्वीचे शीताकडून सांद्रीकरण झाल्याने दगड बनतात. आणि पाण्यापेक्षा अधिक पलीकडे जातात. (पाहा B 16)

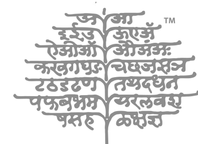
(सिम्प्लिसिअस, कॉमेन्टरी ऑन ध फिजिक्स, १५५.१३-२३)

कित्येक अभ्यासकांना पुढील उताऱ्यांत अनॅक्झॅगोरसचा एक खंड सापडला आहे असे वाटते.

जे अस्तित्वात नाही त्याच्यापासून काहीच अस्तित्वात येत नाही हा जुना सिद्धान्त अनॅक्झॅगोरसला सुचला; त्याने उत्पत्ती नाकारली आणि तिच्या जागी वियोगाची स्थापना केली. कारण त्याने असे म्हटले आहे की, वस्तू एकमेकींत मिसळलेल्या आहेत आणि त्या जशा वाढतात त्याप्रमाणे त्या एकमेकीपासून अलग होतात. कारण एकाच बीजात केस आणि नखे आणि नीला आणि रोहिणी आणि स्नायू आणि हाडे असतात आणि त्यांचे भाग लहान असल्यामुळे त्या अदृश्य असतात; पण त्या जशा वाढतात तशा एकमेकींपासून हळूहळू अलग होतात. कारण तो म्हणतो की, जे केस (ह्या स्वरूपाचे) नाही त्याच्यापासून केस कसे अस्तित्वात येतील; किंवा जे मांस नाही त्यापासून मांस? (B 10) आणि हे तो केवळ देहाविषयी नव्हे तर रंगांविषयीही म्हणतो; कारण काळे पांढऱ्यात उपस्थित असते आणि पांढरे काळ्यात. आणि वजनांविषयीही त्याने हेच मत स्वीकारले; जे जड आहे त्याच्यात हलके मिसळलेले असते आणि ह्याच्या उलटही असते. हे सर्व असत्य आहे – कारण विरोधी तत्त्वे एकत्र कशी नांदतील?

[(स्कोलिॲस्ट टु ग्रेगरी ऑफ नाझियान्झस, पेट्रोलॉजिया ग्रीका xxxvi 911 BC)]

वस्तुतः सिम्प्लिसिअस सोडला तर अनॅक्झॅगोरसची वचने ज्याने राखलेली आहेत असा एकमेव लेखक म्हणजे सेक्स्टस इम्पिरिकस.





मान्यवर निसर्ग-वैज्ञानिक अनॅक्झॅगोरस ज्ञानेन्द्रिये दुबळी आहेत म्हणून त्यांच्यावर हल्ला करताना म्हणतो,

त्यांच्या क्षीणतेमुळे सत्य ओळखायला आपण समर्थ नसतो. (B 21)

आणि रंगामध्ये सावकाश होणारे स्थित्यंतर त्यांच्या अविश्वसनीयतेचे प्रमाण म्हणून तो पुढे करतो. कारण आपण काळा आणि पांढरा असे दोन रंग घेतले (रंगीत द्रावणे घेतली) आणि एक दुसऱ्यात थेंब थेंब ओतले तर त्यामुळे रंगात जो सावकाश बदल होत जातो त्यात आपली दृष्टी भेद करू शकत नाही पण प्रत्यक्षात हे भेद (घडून आलेले) असतात.

(सेक्टस इम्पिरिकस, अगेन्स्ट ध मॅथेमॅटिशन्स, VII 90)

डायोटिमस म्हणाला आहे की, (डेमॉक्रायटसने) तीन मानदंड मानले होते; जे अस्पष्ट आहे त्याच्या ग्रहणासाठी असलेला मानदंड म्हणजे जे भासमान (apparent) असते ते. कारण अनॅक्झॅगोरस म्हणतो त्याप्रमाणे :

जे भासते ते म्हणजे जे अस्पष्ट आहे त्याचे दर्शन होय (B 212)

आणि ह्यावद्दल डेमॉक्रायटसने त्याची प्रशंसा केली आहे.
(कित्ता, VII 140)

अनॅक्झॅगोरसच्या तत्त्वज्ञानाच्या सर्वांत प्रसिद्ध भागांतील एक भाग म्हणजे चेतसाच्या विश्वातील नियंत्रक सामर्थ्या-विषयीची त्याची संकल्पना. ॲरिस्टॉटलच्या म्हणण्याप्रमाणे

कुणीतरी म्हणाला, ज्याप्रमाणे प्राण्यांत त्याप्रमाणे निसर्गातही चेतस उपस्थित असते. जग आणि त्याची सवंध व्यवस्था ह्याची जबाबदारी त्याच्यावर असते; आणि त्याच्या पूर्वसूरीशी तुलना करता ते असंगत बडबड करणारे होते तर तो विचारशील माणूस होता असे दिसले.

(ॲरिस्टॉटल, मेटॅफिजिक्स, 984 b 15-18)

सॉक्रेटिसने जेव्हा अनॅक्झॅगोरसचा ग्रंथ प्रथम वाचला तेव्हा त्याचे असेच मत झाले :

कुणीतरी अनॅक्झॅगोरसचा ग्रंथ वाचत असताना एकदा मी ते ऐकले. तो म्हणत होता की, जे सर्वांची रचना करते आणि सर्वांविषयी जबाबदार असते ते म्हणजे चेतस होय. ह्या स्पष्टीकरणामुळे मला आनंद झाला. चेतस सर्वांविषयी जबाबदार असावे ही एक चांगलीच गोष्ट आहे असे मला वाटले – मला वाटले की, तसे असेल तर चेतस वस्तूंची रचना करताना त्या सर्वांची सर्वोत्कृष्ट पद्धतीने रचना करून प्रत्येक वस्तूला तिचे स्थान देईल. मग कुणाला कशाचेही स्पष्टीकरण शोधून काढायचे असेल – ते अस्तित्वात का येते किंवा विनाश का पावते किंवा अस्तित्वात का राहते – तर ते अस्तित्वात असणे किंवा त्याच्यावर कुणी कृती करणे किंवा त्याने कृती करणे ही सर्वोत्कृष्ट स्थिती कशी आहे हे त्याला शोधून काढावे लागेल.... आता, माझ्या मित्रा, ही उज्ज्वल आशा भंगली; कारण मी वाचत राहिलो तेव्हा मी असे पाहिले की, त्याने (अनॅक्झॅगोरसने) आपल्या चेतसाचा अजिबात उपयोगच करून घेतला नाही. वस्तूची जी रचना होते तिचे कोणतेही स्पष्टीकरण त्याने चेतसावर आधारले नाही; ही स्पष्टीकरणे त्याला वायू आणि आकाश आणि पाणी आणि अशा इतर अनेक अर्थशून्य गोष्टींत सापडली.

(प्लेटो, फीडो, 97 BC; 98 BC)

सॉक्रेटिसच्या निराशेला पुढे ॲरिस्टॉटलने आणि ॲरिस्टॉटलचा शिष्य युडेमस यांनी प्रतिसाद दिला आहे.

अनॅक्झॅगोरसच्या मतांतील तपशीलाविषयी आपल्याला कमी माहिती आहे. येथे प्रथम दोन नमुने दिले आहेत आणि नंतर डायोजिनीस लेर्शिअसच्या 'अनॅक्झॅगोरसचे जीवन' ह्याचा बराच भाग दिला आहे.

इतर सर्व बाबतींत आपण पशूंहून अधिक दुर्दैवी आहोत. पण अनॅक्झॅगोरसच्या म्हणण्याप्रमाणे अनुभव आणि स्मरण व शहाणपण आणि कौशल्य ह्यांच्या बळावर आपण त्यांचा उपयोग करून घेतो, त्यांचा मध आणि त्यांचे दूध घेतो, त्यांना एकत्र करून त्यांचे कळप बनवितो आणि आपली जशी इच्छा असेल तसे त्यांच्याशी वागतो. म्हणजे येथे दैवावर काही अवलंबून नसते; योजना आणि दूरदृष्टी यांच्यावर सर्व काही अवलंबून असते. (B 21 b)

(प्लुटार्क, ऑन फॉर्च्युन, 98 F)

आपल्या 'फिजिक्स' मध्ये अनॅक्झॅगोरस म्हणतो की, ज्यांना पक्ष्यांचे दूध म्हणतात तो म्हणजे अंड्यातील पांढरा बलक होय. (B 22)

(ॲथीनिअस, डायनोसोफिस्ट्स, 57 D)

क्लाझोमेनी नगराचा अनॅक्झॅगोरस – हेजिसिब्युलसचा (किंवा युब्युलसचा) पुत्र. हा अनॅक्झिमिनिसचा अनुयायी होता. ह्याने प्रथम चेतसाला जडद्रव्यावर प्रभुत्व दिले. त्याचा ग्रंथ प्रसन्न आणि प्रौढ शैलीत लिहिलेला आहे. त्याची सुरुवात अशी होते :

अनुक्रमणिका

सर्व वस्तू एकत्र होत्या. मग चेतस आले व त्याने त्यांची रचना केली. **(पाहा B 1)**

ह्यामुळे ह्याला चेतस हे टोपणनाव पडले. टायमॉन आपल्या 'सिलि' ह्या ग्रंथात त्याच्याविषयी असे म्हणतो :

> आणि तेथे, ते म्हणतात, अनॅक्झॅगोरस आहे, दणकट वीरपुरुष
>
> चेतस तो (कारण त्याचे चेतस होते) ज्याने एकाएकी उत्थान केले
>
> आणि पूर्वी जे विस्कळीत होते ते सारे एकत्र बांधले.

खानदानी कुटुंबात जन्म आणि संपत्ती ह्या वैशिष्ट्यांनी तो उठून दिसत असे – आणि त्याच्या औदार्यामुळेही, कारण वारसाने मिळालेली आपली संपत्ती त्याने आपल्या मित्रांना दिली होती. कारण तो तिची हेळसांड करीत आहे असा जेव्हा त्यांनी त्याच्यावर आरोप केला तेव्हा 'मग तुम्ही तिची काळजी का घेत नाही?' असे त्याने विचारले. अखेरीस (सार्वजनिक जीवनातून) तो निवृत्त झाला आणि राजकारणाचा विचार न करता वैज्ञानिक अभ्यासात तो आपला काळ व्यतीत करू लागला. जेव्हा कुणीतरी त्याला विचारले की, 'तुम्हाला आपल्या देशाविषयी आस्था वाटत नाही का?' त्याने आभाळाकडे बोट दाखवीत उत्तर दिले, 'उगी राहा. मला माझ्या देशाविषयी अत्यंत आस्था आहे.' असे म्हणतात की, खुश्रूने ग्रीसवर आक्रमण केले (ख्रि.पू. ४८०) तेव्हा तो वीस वर्षांचा होता आणि तो बहात्तर वयापर्यंत जगला. आपल्या 'क्रॉनिकल्स'मध्ये अपोलोडोरस म्हणतो की, तो सत्तराव्या ऑलिम्पियाडमध्ये (५००-४९७) जन्मला आणि अठ्ठयऐंशीव्या ऑलिम्पियाडच्या पहिल्या वर्षी मृत्यू पावला. (४२८). अथेन्समध्ये कालियास आर्कन असताना त्याने, वयाच्या विसाव्या वर्षी, तत्त्वज्ञानाच्या अभ्यासाला आणि मांडणीला सुरवात केली. आपल्या 'लिस्ट ऑफ आर्कन्स' मध्ये फालेरॉनच्या डीमेट्रिअसने ही माहिती दिली आहे. तो (अनॅक्झॅगोरस) तेथे तीस वर्षे राहिला असे म्हणतात.

सूर्य हा पेलोपेनीसपेक्षा मोठा असलेला एक ज्वलंत गोळा आहे असे त्याने म्हटले आहे. (काहीजण ह्याचे श्रेय टँटलसला देतात.) चंद्रावर वस्ती आहे आणि त्याच्यावर डोंगर आणि दऱ्या आहेत असेही तो म्हणत असे. एकविध उपादाने ही आदितत्त्वे आहेत; कारण ज्याप्रमाणे सोने हे सोन्याच्या कणांचे संघटन केल्याने बनलेले असते त्याप्रमाणे विश्वही लहान एकविध द्रव्यांचे (bodies) संघटन केल्याने बनले आहे. चेतस हे गतीचे पहिले तत्त्व आहे. पृथ्वीसारख्या जड वस्तू खालचे प्रदेश व्यापतात, अग्नीसारख्या हलक्या वस्तू वरचे प्रदेश व्यापतात. जल आणि वायू मधला प्रदेश व्यापतात. कारण अशा रीतीने समुद्र सपाट असलेल्या पृथ्वीवर स्थिरावलेला आहे आणि त्याच्या आर्द्रतेचे सूर्याकडून बाष्पीभवन होते. पहिल्यांदा ग्रहगोल हे एखाद्या गोलघुमटात फिरावे तसे फिरत होते. त्यामुळे ध्रुव, जो नेहमी दृश्य असतो, तो सरळ पृथ्वीवर होता. आता ते तिरके झाले आहेत. आकाशगंगा म्हणजे जे तारे सूर्याकडून प्रकाशमान होत नाहीत त्यांच्या प्रकाशाचे प्रतिबिंब होय. धूमकेतू हे जे ग्रह ज्वाला बाहेर फेकतात त्यांचे संयोग होत. उल्का म्हणजे जणू काय वायूतून थरथरून बाहेर पडलेल्या ठिणग्या होत. सूर्याकडून वायू विरल झाल्यामुळे वारे वाहतात. मेघांचा गडगडाट म्हणजे मेघ एकमेकांवर आदळणे. विद्युत् ढगांच्या घर्षणातून अस्तित्वात येते. भूकंप वायू पृथ्वीत खाली स्थिरावण्यामुळे होतात. आर्द्र, ऊष्ण आणि क्षितितत्त्व यांच्यापासून प्राणी उत्पन्न होतात आणि त्यानंतर इतर प्राण्यांपासून नर उजव्या बाजूकडून येतात, माद्या डाव्या बाजूपासून.

असे म्हणतात की इगोस्पोटॅमी येथे जो उल्कापात झाला त्याचे भविष्य त्याने वर्तविले होते. ती उल्का सूर्यापासून पडेल असे त्याने म्हटले होते. ह्यामुळे त्याचा शिष्य युरिपिडीस 'फीटॉन'मध्ये म्हणतो की, सूर्य हा एक सोनेरी ढग आहे. जेव्हा तो ऑलिम्पियाला चालला होता तेव्हा जणू काही पाऊस पडेल म्हणून तो पाणकोट (रेनकोट) घालून बसला होता – आणि पाऊस पडला. जेव्हा त्याला एकाने विचारले की, 'लॅम्पॅसॅकस येथील पर्वतांचे कधी समुद्रात रूपांतर होईल का?' तेव्हा त्याने उत्तर दिले की, 'होय, जर काळ (त्यापूर्वी) संपून गेला नाही तर.' जेव्हा एकजण त्याला म्हणाला की, 'तुम्हांला अथीनिअन लोकांनी बहिष्कृत केले आहे' तेव्हा तो म्हणाला, 'नाही; ते माझ्यापासून बहिष्कृत झाले आहेत.' मोसोलस येथील कबर जेव्हा त्याने पाहिली तेव्हा तो म्हणाला, 'संपन्न कबर म्हणजे दगडात रूपांतरित झालेल्या वस्तूची (Substance) प्रतिमा असते.' जेव्हा एकाने अशी तक्रार केली की, त्याला परक्या देशात मरावे लागत होते, तेव्हा त्याने उत्तर दिले, 'हेडीसमध्ये (मृतलोक) उतरण्याची वाट, कुठूनही सुरुवात केली तरी एकच असते.'

फेव्होरिनसने आपल्या 'मिसिलेनिअस इन्क्वायरीज' – संकीर्ण अन्वेषणे – मध्ये म्हटले आहे की, होमरचे काव्य हे सद्गुण आणि दुर्गुण यांच्याविषयी आहे असे म्हणणारा तो पहिला दिसतो. त्याच्या ह्या उपपत्तीचा विकास त्याचा मित्र लॅम्पसॅकसचा मट्रोडोरस ह्याने केला. निसर्गविज्ञानाविषयी ज्या कल्पना त्या कवीने मांडल्या

आहेत त्यांचा ऊहापोह त्याने केला. शिवाय आकृतीसह ग्रंथ प्रसिद्ध करणारा पहिला लेखक अॅनॅक्झॅगोरस हाच होय. आपल्या 'हिस्टरीज्' ह्या पुस्तकाच्या पहिल्या प्रकरणात सायलेनस म्हणतो की, डेम्युलस आर्कन असताना आकाशातून उल्का पडली आणि अॅनॅक्झॅगोरस म्हणाला की, सर्व आकाश हे दगडांचे बनले आहे आणि ते जलद गतीने स्वतःभोवती फिरत असल्याने ते वरती स्थिर राहतात पण जेव्हा ही गती मंदावते तेव्हा ते पृथ्वीवर पडतात.

त्याच्यावर झालेल्या खटल्याविषयी वेगवेगळ्या कथा सांगण्यात येतात. आपल्या 'सक्सेशन ऑफ फिलॉसॉफर्स' ह्या ग्रंथात सोशन म्हणतो की, क्लिऑनने त्याला अश्रद्धेच्या (impiety) आरोपाखाली दोषी धरले; कारण सूर्य हा एक ज्वलंत गोळा आहे असे त्याने म्हटले आणि जेव्हा त्याचा शिष्य पेरिक्लिस ह्याने त्याचा बचाव केला तेव्हा त्याला पाच टॅलेन्ट्सएवढा दंड झाला व बहिष्कृत करण्यात आले. आपल्या 'लाइव्ह्ज' मध्ये सॅटिरस म्हणतो की, खटला थ्युकिडायडीसने भरला. हा राजकारणात पेरिक्लिसचा विरोधक होता. आरोप केवळ अश्रद्धेचा नव्हता तर अॅनॅक्झॅगोरस हा मेडिझम या संप्रदायाचा अनुयायी होता असाही होता. आणि तो अनुपस्थित असताना त्याला देहान्ताची शिक्षा झाली. त्याला (देहान्ताची) शिक्षा झाली आहे आणि त्याच्या मुलांचा मृत्यू झाला आहे ह्या दोन्ही गोष्टी सांगितल्या तेव्हा तो म्हणाला की, 'निसर्गाने त्यांना आणि मला खूप पूर्वी ही शिक्षा फर्मावली आहे.' आणि मुलांविषयी तो म्हणाला, 'मी त्यांना जन्म दिला तेव्हाच ते मर्त्य आहेत हे ज्ञान मला होते.' (काहीजण हे सोलोनच्या नावे लेखतात तर काहीजण झेनोफोनच्या.) फालेरॉनचा डेमेट्रिअस 'म्हातारपणाविषयी' ह्या आपल्या पुस्तकात म्हणतो की, त्याने आपल्या हाताने त्यांचे दफन केले. आपल्या 'लाइव्ह्ज' ह्या पुस्तकात हर्मिपस म्हणतो की, त्याला तुरुंगात कैद केले होते आणि आपला देहान्त कधी करणार ह्याची वाट तो पाहत बसला होता. पेरिक्लिस तेथे आला आणि त्याने विचारले, 'मी स्वतः ज्या रीतीने जगतो त्याविषयी तुम्हाला काही दोषारोप करायचे आहेत का?' ते म्हणाले, 'कोणताही नाही.' 'मग मी तर त्यांचा शिष्य आहे' पेरिक्लिस म्हणाला, 'निंदानालस्तीला बळी पडू नका आणि त्यांना मारून टाकू नका. माझे ऐका आणि त्यांना मुक्त करा.' त्याला मुक्त करण्यात आले पण ही बेअब्रू त्याला सहन झाली नाही आणि त्याने स्वतःची हत्या केली. आपल्या 'मिसलिनीज'च्या दुसऱ्या प्रकरणात हिरोनिमसने म्हटले आहे की, आजाराने क्षीण आणि बारीक झालेल्या अवस्थेत त्याला पेरिक्लिसने न्यायालयात नेले आणि मग (तो निरपराधी आहे ह्या) निर्णयाऐवजी दयाबुद्धीमुळे त्याला मुक्त करण्यात आले. हे झाले त्याच्या खटल्याविषयी.

तो काही कारणाने डेमॉक्रायटसशी वैरभाव बाळगीत असे असे मानले जाते. कारण तो त्याच्याशी संभाषण करू शकत नसे. अखेरीस तो लॅम्प्सॅकस येथे निवृत्त झाला आणि तेथेच मृत्यू पावला. जेव्हा त्या नगराच्या अधिकाऱ्यांनी त्याला विचारले कीं, 'तुमच्यासाठी काय केले असता तुम्हाला आवडेल?' तेव्हा तो म्हणाला, 'माझ्या मृत्यूच्या महिन्यात दरवर्षी मुलांना सुटी द्यावी.' ही रूढी अजून पाळण्यात येते.

(डायोजिनिस लेर्शिअस लाइव्ह्ज ऑफ फिलॉसॉफर्स II 6-14)

अनुक्रमणिका

माध्यमांतर

एखाद्या साहित्यकृतीचे नाटक, चित्रपट अशा दृश्य माध्यमांत रूपांतर करताना, त्या त्या माध्यमाचे आंतरिक प्रकृतिधर्म विचारात प्रकृतिधर्म विचारात घेता आशय-आविष्कार-तंत्रदृष्ट्या कोणते बदल अपरिहार्य ठरतात आणि हे वदल करीत असताना कोणते प्रश्न निर्माण होतात याची चर्चा या विभागात आढळेल. चित्रपट हे आजच्या युगातले कदाचित सर्वाधिक प्रभावी माध्यम आहे. अनेक कथा कादंबऱ्या, नाटके चित्रपटमाध्यमातून प्रेक्षकांना सादर केली गेली आहेत. चरित्र, आत्मचरित्र असे निवेदनात्मक साहित्य प्रकारही चित्रपट माध्यमातून रूपांतरित झाले आहेत. अगदी अलीकडे जेन ऑस्टेन, ई.एम. फॉर्स्टर यांच्या कादंबऱ्या, लिटन स्ट्रॅचीच्या चरित्रावरचा चित्रपट किंवा आपल्याकडे 'बँडिटक्वीन' हा फुलनदेवीच्या चरित्रावरचा चित्रपट, 'संस्कार', 'वंशवृक्ष' या सारख्या कादंबऱ्यांची अतिशय गांभीर्यपूर्वक केलेली चित्रपट रूपांतरे आपल्याला परिचित आहेत. मराठी चित्रपटाबाबत बोलायचे तर गांभीर्याने ज्यांची दखल घ्यावी अशी कथा-कादंबऱ्यांची अनेक रूपांतरे उपलब्ध आहेत. अगदी अलीकडेच मराठीतील कादंबरीकार श्याम मनोहर यांच्या *शीतयुद्ध सदानंद* या कादंबरीचे चित्रपट रूपांतर, 'लिमिटेड माणुसकी' नचिकेत व जयू पटवर्धन यांनी केले आहे. श्री. श्याम मनोहर हे मराठीतील सध्याच्या काळातील एक अग्रगण्य कादंवरीकार आहेत. आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्ही बाबतीत मराठी कादंबरीच्या शक्यता विस्तारित करणारे, तिला नवी तांत्रिक-नैतिकदर्शनाची परिमाणे देणारे कादंबरीकार म्हणून आज श्याम मनोहर सर्वमान्य आहेत. त्यांच्या कादंबरीचे चित्रपटात रूपांतर ही आकर्षणाची तितकीच आव्हानात्मक बाब आहे. हे लक्षात घेऊन या विभागातली चर्चा प्राधान्येकरून या कादंवरीच्या चित्रपट रूपांतराभोवती केंद्रित करण्यात आली आहे. सैद्धान्तिक विवेचन आणि प्रत्यक्ष रूपांतरांची चर्चा या विभागात व्हावी असा आमचा प्रयत्न होता. आमच्या आवाहनास प्रतिसाद देऊन सर्वश्री सतीश बहादूर, श्यामला वनारसे, वसंत आबाजी डहाके, सीताराम रायकर, निशिकांत ठकार, सतीश तांबे यांनी या विषयाच्या विविध पैलूंची, अंगोपांगांची सोदाहरण चर्चा-चिकित्सा करणारे लेख देऊन हा विभाग समृद्ध करण्यास हातभार लावला आहे. *नवभारता*च्या वाचकांना ही चर्चा विचार-प्रवर्तक व उद्‌बोधक वाटेल, असा विश्वास वाटतो.

संपादक

कथासाहित्य आणि चित्रपट : एक टिपण*

सतीश बहादुर

(अनुवाद : श्यामला वनारसे)

एक भला गृहस्थ होता. चकणा. आणि रसिकही. एका कादंबरीवरून केलेला सिनेमा थिएटरात लागल्याचं कळताच मोठ्या हौशीनं बघायला गेला. असा तसा नाही, चांगल्या जय्यत तयारीनिशी. एका हातात पुस्तक आणि दुसऱ्या हातात टॉर्च. एक डोळा पडद्यावर, दुसरा पुस्तकावर. शेवटी महाशय म्हणाले, 'छे:! काही मजा नाही आली. रूपांतर जमलं नाही!'

मजा येणार हो कशी? साहित्य आणि चित्रपट दोन वेगळ्याच भाषा आहेत. दोन्हींत कथा सांगण्याची क्षमता असली, तरी त्यांचे मूलभूत गुणधर्मच वेगळे आहेत. हे टिपण यातून उद्‌भवणाऱ्या प्रश्नाभोवतीच मांडले आहे.

हिंदी, इंग्रजी, बंगाली, पोर्तुगीज... जगातल्या शेकडो भाषांपैकी कोणतीही घ्या, साहित्यभाषेचे द्रव्य म्हणजे शब्द. चित्रपटभाषेचे द्रव्य म्हणजे कॅमेऱ्याने चित्रित केलेले दृश्य प्रतिमांचे तुकडे, ध्वनिमुद्रण – यंत्रांनी टिपलेले आवाज आणि संकलनाच्या तांत्रिक करामतीने होणारी जोडणी.

शब्द एक ध्वनी आहे. हा ध्वनी यादृच्छिक (मन:पूत) आहे, त्याचा अर्थाशी अटल संबंध नाही. आपला अनुभव असतो, समोरचा वृक्ष. इंग्रजीत त्यासाठी ध्वनिसंकेत आहे 'ट्री', बंगालीत 'गाछ'. आता झाड, पेड, गाछ, ट्री या वेगवेगळ्या ध्वनींचा त्या सुंदर हिरव्या अस्तित्वाशी काहीही संबंध नाही. लिपीचेही तसेच. झाड हा शब्द लिहिण्यामध्ये झाडासारखे काहीच नाही. देवनागरी वाचता येत नसेल, तर लिपी म्हणजे रेघोट्याच–शब्दाच्या ध्वनीसारख्याच अनिर्बंध, मन:पूत.

दुसरं असं की, साहित्याची भाषा स्वभावतः अमूर्त असते. माझा अनुभव सांगताना मी म्हणतो, 'एक मुलगा पळतोय'. तुम्हाला माझं म्हणणं कळतं. पण तुम्हाला तो मुलगा कोण आहे, कसा आहे – बारीक की जाड? काळा की गोरा? धोतर नेसलेला की पँटवाला? कसा पळतोय? धूम ठोकून की वेतावातानं? कुठे पळतोय् – मैदानावर की रस्त्यावर? यांपैकी काहीच कळणार नाही. शब्द ध्वनिसंकेत असतात. ते वाचून किंवा ऐकून आंतरिक मनोव्यापाराने अर्थ पदरी पडतो. शब्दभाषा अमूर्त, म्हणूनच लवचीकही आहे. शब्दभाषा उपयोगी तर इतकी की, एका शब्दाने मानवी जीवनातले कितीतरी कठीण, गुंतागुंतीचे व्यवहार सुकर होतात.

चित्रपटभाषेचा मुख्य गुण शब्दाच्या बरोबर विरुद्ध मूर्त हुवेहूवपणा. हा गुण जरा विस्ताराने समजून घेऊ.

कॅमेरा दृश्यांकनाचे यंत्र आहे. ते जेथे न्याल, त्याच्यासमोर जे काही येईल, त्याचे दृश्यस्वरूप हुबेहूब टिपले जाईल. कॅमेऱ्याच्या उलटे काम करणारे यंत्र क्षेपक – प्रोजेक्टर. ते अंकित प्रतिमा पडद्यावर दाखवण्याचे काम करते. आपल्यासमोर मुलगा पळतोय हा अनुभव चित्रपटभाषेत व्यक्त करायचा तर कॅमेऱ्याने चित्रण करावे लागेल, त्यातली फिल्म प्रोजेक्टरमधून पडद्यावर दाखवावी लागेल. मग आपल्याला पडद्यावर मुलगा पळताना दिसेल. या पळण्याचे दृश्य गुण जे आणि जसे असतील ते आणि तसे पडद्यावर दिसतील. चित्रपटभाषेत 'मुलगा' ही मनोनिर्मित प्रतिमा नाही. ती मूर्त, दृग्गोचर, साक्षात् प्रतिमा आहे. तो विशिष्ट मुलगा – कॅमेऱ्यापुढे होता तोच – उंच, गोरा, चौदा-पंधरा वर्षांचा, रस्त्यावर पळणारा... तोच. तीच तेव्हाची पळण्याची ढव. जर चित्रण रंगीत असेल तर तेव्हाचे दृश्य रंगही प्रतिमेत हजर होतील.

अशीच काहीशी बाब ध्वनिमुद्रणाची. मायक्रोफोन, ध्वनिमुद्रक आणि संग्राहक यांच्या साखळीने त्यावेळचे ते ध्वनी अगदी जसेच्या तसे पुन:प्रत्ययार्थ हुबेहूब सादर करता येतात. ढगांचा गडगडाट तेव्हा जसा झाला तसाच ऐकू येईल. हुबेहूबपणामुळे 'तिथले' आणि 'तेव्हाचे' एकदा टिपून ठेवले, की सादरीकरणाच्या वेळी 'इथले' आणि 'आत्ताचे' प्रत्यय देते.

शब्दभाषेचा आरंभ तर मानवी समाजजीवनाच्या झुंजुमुंजूतच झाला. या प्राचीन भाषेपुढे चित्रपटभाषा तर कालची पोर. तिची जन्मतारीखही टिपलेली आहे – २८ डिसेंबर १८९५. ल्यूमिएर बंधूंनी जगातला पहिला चित्रपट दाखवला तो दिवस. सुरुवात मूकपटाने झाली, १९२७-२८ पर्यंत बोलपट आले. मानवी इतिहासात चित्रपटमाध्यम एवढे उशिरा दाखल झाले, कारण

* सतीश बहादुर यांच्या मूळ इंग्रजी लेखाचे भाषांतर श्यामला वनारसे यांनी केले आहे. तसेच या विषयासंबंधीचे त्यांचे स्वतंत्र चिंतन त्यांनी शेवटी 'तळटीपे'त दिले आहे. – संपादक.





अनुक्रमणिका

हुबेहूब नोंद करणाऱ्या यंत्रांच्या आणि तंत्रविद्येच्या विकासामागे वैज्ञानिक संशोधनाची दीर्घकथा आहे. कॅमेऱ्याची करामत विज्ञानाच्या विभिन्न शाखांशी निगडित आहे : १. फिल्मवर प्रतिमा उमटवणे – यामध्ये प्रकाशभौतिकी, २. चलदृश्य दाखवणे – डोळे आणि मेंदू यांच्या कार्याशी संबंधित शरीरविज्ञान, ३. फिल्मवरील प्रतिमा टिकाऊ बनवणे – प्रकाशग्राही रासायनिक प्रक्रियांचे ज्ञान, इत्यादी. सर्व क्षेत्रांमध्ये चौदाव्या-पंधराव्या शतकापासून एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत प्रगती होत होती. त्या आधारे चित्रपट माध्यमाचे द्रव्य सिद्ध करणारी यंत्रे तयार होऊ शकली, प्रकाशग्राही रसायनांचा थर असलेली फिल्म बनवता आली, प्रतिमा स्थिर करणाऱ्या प्रक्रिया हुकमी झाल्या आणि फिल्मवरील प्रतिमा पडद्यावर दाखवणारा क्षेपक – प्रोजेक्टरही तयार झाला. ध्वनिमुद्रणाच्या क्षेत्रातही असाच ग्राहक यंत्राचा, अंकनाचा आणि पुनर्निर्मितीचा इतिहास आहे.

चित्रपट बघणे हा अनुभवच मानवी इतिहासात नवा, अभूतपूर्व होता. लूमिएर प्रोग्रॅमच्या दुसऱ्या दिवशी पॅरिसमधील वर्तमानपत्रात मथळा झळकला, 'हे तर प्रति-जीवनच!' हा प्रत्यय असा जबरदस्त हुबेहूब की, आगगाडी कॅमेऱ्याच्या दिशेने येताना दिसल्यावर लोक घाबरून बाजूला पळाले! यापाठोपाठ पाच-सात वर्षांतच कथा सांगणारे चित्रपट निघू लागले आणि तेव्हापासूनच साहित्य आणि चित्रपट यांच्या संबंधाबाबत गोंधळाला सुरुवात झाली. तोल्स्तोय चित्रपट पाहून चक्रावून गेले. म्हणाले, 'गोष्ट सांगण्यासाठी एवढं प्रभावी साधन मिळाल्यावर आता कथा-कादंबऱ्या लिहिणार कोण आणि वाचणार तरी कोण?' पण अर्थातच असं काही झालं नाही. कथा-कादंबऱ्या आजही लिहिल्या-वाचल्या जातातच. तोल्स्तोय यांच्यासारखा बुजुर्गही चित्रपटाच्या हुबेहूबपणाच्या जाळ्यात सापडला. आजतागायत चित्रपटाला कथासाहित्य गिळंकृत करता आलेले नाही.

असे झाले याचे कारणच मुळी या भाषांच्या भिन्नतेत आहे. कादंबरीवाचनाचा अनुभव चित्रपटाच्या अनुभवापेक्षा वेगळाच आहे. शब्दभाषा अमूर्त असल्याने प्रत्येक वाचक वैयक्तिक रीत्या कथेचे रूप मनोमन अनुभवतो. शब्दांची निवड आणि रचनेच्या योगाने लेखक वाचकाच्या मनोगताची रेखा घडवण्याचा प्रयत्न करतो. या खास रूपानुभवामार्फत वाचक आशयापर्यंत पोचतो, त्यातील अंतर्गत ताणेबाणे त्याला उमजतात.

कथासाहित्याचा आधार शब्दसंकेत समजण्यात आहे. म्हणजेच वाचक त्या भाषिक समूहाचा सदस्य असण्यात आहे. उदाहरणादाखल रवींद्रनाथांच्या 'समाप्ति' कथेचे पहिलेच वाक्य घेऊ. 'अपूर्व बी.ए.ची परीक्षा पास करून आपल्या गावी परत येत होता.' वाचताना वाटते की, साक्षात वर्णनच चालू आहे. पण 'बी.ए.ची परीक्षा पास करून' आणि 'आपल्या गावी परतणे' या दोन साहित्यिक प्रतिमा आहेत, त्या एका रचनेत गोवल्या आहेत.

या रचनेतून अपूर्वच्या त्या घडीच्या विशिष्ट मनःस्थितीचे सूचन मिळायला हवे. खेड्यातला मुलगा.... बरीच वर्षे शहरी वातावरणात राहिलेला... इंग्रजी शिक्षणाच्या डामडौलाने फुगलेला.... जरासा बदललेला.... अंमळ हवेतच चालणारा.... गावाकडे परत येतोय.... गावाच्या माणसांत... छोट्या गावामधल्या चिखलामातीच्या गावरान लिप्ताळ्यात. हा सर्व आशय उमजण्याचा चमत्कार शब्दभाषेच्या रचनेत आणि अमूर्ततेत धारण झालेल्या शक्तीमुळे घडून येतो. चित्रपटभाषेत या वाक्याचे थेट सादरीकरण अशक्य आहे. अपूर्व दिसायला, बोला-वागायला कसा आहे? तो पायीपायी चाललाय की नावेतून येतोय? गाव कसं आहे? लेखनात हे सर्व अमूर्त आहे. कॅमेरा आणताच हे सर्व तपशील मूर्त होणार. घरं, झाडं, माणसं, रस्ते, वाटा सर्वच दृश्यमान होणार. 'समाप्ति' – कथेचे पहिले वाक्य सच्चेपणाने चित्रित करायचे म्हटल्याबरोबर दिग्दर्शकाला चित्रपट माध्यमाच्या मूर्त हुबेहूब दर्शनाच्या वैशिष्ट्याचा विचार करूनच काम करावे लागणार. त्याला चित्रणातून 'दृश्यमान' अपूर्वची क्रिया-प्रतिक्रिया, 'दृश्यमान' गावातील लोक आणि वस्तू यांच्याशी त्याची गाठभेट यांचे दर्शन घडवावे लागणार. या तुकड्यांची निवड आणि जोडणी त्याला अशा प्रकारे करावी लागणार की, कथा वाचताना अपूर्वच्या मनःस्थितीचा जो भाव कळला, तो प्रेक्षकांच्या प्रत्ययाला यावा.

कोणत्याही कथेला आशयाच्या उभ्या-आडव्या सूत्रांचा पाया असतो आणि त्यावर कथेचे चलन उभे राहते. पात्रे, प्रसंग, क्रिया-प्रतिक्रिया, परिसर यांच्या निवडक तपशिलाने कथेला सजीव रूप येते. लेखनात हे सर्व शब्दांच्या निवडीने आणि रचनेने होते.

यामुळेच, कथेचे चित्रपटरूपांतर म्हणजे प्रसंगांची मालिका घटनाक्रमाच्या दृष्टीने जशीच्या तशी पडद्यावर सादर करणे नव्हे. शब्दभाषेच्या कुशीत लपलेला आशय अलगद उचलून चित्रपटभाषेच्या कुशीत रुजवण्याचे ते काम आहे. असे करताना काही बदल अपरिहार्यच ठरतील. आपला अनुभव संक्रमित करण्याची ही दृक्‌श्राव्य भाषा शब्दभाषेपेक्षा वेगळे अंगण घेते. चित्रपटभाषेत रूपायित झालेली ती स्वतंत्र चीज होय.

II

एखाद्या कथेवरून किंवा कादंबरीवरून चित्रपट निघाला, की लेखक आणि दिग्दर्शक यांच्यात एक ठरावीक पण मजेशीर

चकमक झडते. हे नेहमीचंच झालं आहे. एका बाजूने लेखक म्हणतो, 'हरहर! माझ्या कथेचा हा असा सत्यानाश होणार हे माहीत असतं तर जन्मात परवानगी दिली नसती!' तर दुसऱ्या बाजूने दिग्दर्शक उखडतो, 'आहेच काय त्या कथेत? फिल्म केली म्हणून चार लोकांना माहीत तरी झाला वापडा. खरं तर फिल्मनंच त्याला अमर केलंय!' इ.इ. असल्या वादावादीच्या पडद्यामागचे सूत्रधार बहुधा कोणी फिल्मी प्रसिद्धीपंडित असतात. वर्तमानपत्रात गरमागरम वाद चालला म्हणजे तेवढाच दुकानात पुस्तकाचा खप, थेटरातल्या खिडकीवरही तेवढीच चार डोकी जास्त!

ह्या असल्या धंदेवाईक हिशोबांपलीकडची एक सैद्धान्तिक बाब : कोणत्याही साहित्यकृतीवरून फिल्म बनते, तेव्हा बदल अपरिहार्यच असतात. तेही तीन पातळ्यांवर. पहिली, भाषांच्या फरकाची. तिचा विचार आपण केलाच आहे.

दुसरी पातळी या पहिलीशी काही प्रमाणात संबंधित. असं पाहा, कादंबरी मोठी, म्हणजे चांगली जाडजूड, चारपाचशे पानांची असेल तर वाचायला एखाददुसरा आठवडा लागून जाईल. एखादा मागचा धागा सुटला, विसरला तर पानं उलटून वाचता येईल, धागा उचलला, वाचन पुढे चालू. चित्रपट मात्र एकाच शो मध्ये, एकाच खुर्चीवर बसून एकाच क्रमाने दोन-अडीच तासांत बघावा लागणार. संविधानकाचे चढउतारही या कालमर्यादेत सामावता येण्याजोगे – पाचदहा पात्रांच्या हर्ष-विमर्श-संघर्षाचे. कादंबरीचा आकार कितीही मोठा असू शकतो. विभूतिभूषण बॅनर्जी यांच्या *पाथेर पांचाली* मध्ये एका घराण्याच्या पाचसहा पिढ्यांचा आवाका, बंगालमधल्या नैसर्गिक आणि सामाजिक बदलाचे चांगले दीडशे, पावणे-दोनशे वर्षांच्या कालखंडातील चित्रण, जवळपास दोनशे व्यक्तिरेखा एवढा प्रचंड पसारा आहे. कलाकृतीच्या एवढ्या मोठ्या विश्वात कोण कोण येतं आणि काय काय करून जातं. सत्यजित राय यांनी फिल्म बनवली, तिचा आवाका सहासात वर्षांचा. हरिहर रायचं पाच माणसांचं कुटुंब, काही शेजारी-पाजारी, निश्चिंदिपूरचे काही गावकरी, पोरंटोरं. या कालखंडातल्या मोजक्या घटना, ओढवलेले प्रसंग आणि सरतेशेवटी हरिहर रायला पिढीजाद घर सोडून काशीचा रस्ता धरावा लागणं... बस. एवढंच. कादंबरीत हरिहर रायचं कुटुंब काशीमध्ये पोचल्यानंतरचाही कथाभाग आहे. त्याचं चित्रण करण्यासाठी 'अपराजित' या दुसऱ्या पूर्ण लांबीच्या चित्रपटाची निर्मिती राय यांनी केली.

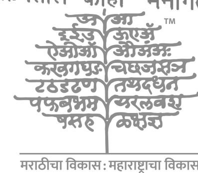
तिसरी गोष्ट तशी स्वसिद्धच आहे. लेखक आणि दिग्दर्शक वेगळ्या व्यक्ती आहेत, वेगळ्या माध्यमांतील कलाकार आहेत. ते वेगळ्या काळांतीलही असू शकतात. अशा दोघांचा बौद्धिक आणि नैतिक दृष्टिकोण सारखाच कसा असणार? शेक्सपीअरने *हॅम्लेट* नाटक चारशे वर्षांपूर्वी लिहिलं. ते पहिल्या एलिझाबेथ राणीच्या काळात, त्याच्या स्वतःच्या जाणिवांमधून. मी आज नाटक वाचतो, माझ्या आजच्या जाणिवांमधून. मला ते कसदार वाटतं. म्हणजे काळावर मात करून टिकून राहिलेलं असं काहीतरी 'मानवी' सत्य *हॅम्लेट*मध्ये आहे. आर्थिक, राजनैतिक, सामाजिक चौकटी बदलतात. फॅशनचे चेहरे-मोहरे बदलतात; पण माणसाचे 'टु बी ऑर नॉट टु बी' हे अंतर्द्वंद्व मिटत नाही. मला *हॅम्लेट* पटलं, तरी त्यातल्या चार गोष्टी आज पटतही नाहीत – राजदरबार, त्यातलं अवडंबर, भुताखेतांवरचा विश्वास – हे मी नाकारूनही *हॅम्लेट*चं सत्त्व पकडू शकतो. याच्यावरून तर *हॅम्लेट* अभिजात कलाकृती ठरतं. मतभेद असूनही. कथेवरून चित्रपट बनवताना अशीच मतभेदांतून उद्‌भवणारी आपत्ती निर्माण होते. मूळ साहित्यिकाने त्याच्या आकलनानुसार ABCDEF अशा आशयसूत्रांची गुंफण केली. त्यांपैकी ABCD सार्वकालिक आहेत. जुनी असून साहित्यकृती त्यांच्यामुळे ताजी वाटते. आजच्या दिग्दर्शकाला ती उचलावीशी वाटते. किंबहुना अशी उचलून तो त्या मूळ कलाकाराला सलामच करत असतो. पण मुळातले EF आता जुनेपुराणे वाटतात. दिग्दर्शकाला ते भावत नाहीत. पण त्यांच्या जागी आज PQ घातले तर मूळचे ABCD आजच्या प्रकाशात उजळून निघतील, असे वाटून ABCDPQ तयार केल्यावर दिग्दर्शक साभिमान म्हणू शकतो की, हो, मी मूळ कथेत फेरफार केले, कारण ती मला वारशाने मिळालेली धन आहे. माझ्या काळाच्या आकलनानुसार तीत बदल करण्याचा मला अधिकार आहे. मी जर पुन्हा जे कथेत तेच आणि तेवढेच चित्रपटात असं केलं, तर मी कलावंत उरतच नाही. केवळ कार्बन पेपर होण्यात मला काय रस? मला नव्या पिढीचा, नव्या माध्यमाचा कलावंत म्हणवून घेता येणारच नाही.

एक किस्सा सांगून आवरते घेतो. दोन वाचक होते. एकच कादंबरी वाचत होते. वाचून झाल्यावर एक म्हणाला, 'वाः! किती सुरेख कादंबरी!' या वाचकाने कादंबरीचा साहित्यकृती म्हणून आस्वाद घेतला, मजा लुटली. दुसरा म्हणाला, 'ह्या कादंबरीचा सिनेमा काय मस्त होईल!' हाच तो चकणा! साहित्य आणि चित्रपटाच्या दरम्यानचा अवकाशातला त्रिशंकू!

III

एक तळटीप : (मूळ लेखकाच्या अनुमतीने)

प्रा. बहादुरांच्या प्रतिपादनाचे भाषांतर करत असताना माध्यमान्तराच्या एकूण प्रक्रियेतील काही 'मनोगतां' विषयी





तळटीप करावीशी वाटली. कलावंताचा अनुभव – माध्यम – कलाकृती – आस्वाद हा कलाव्यवहार माध्यमान्तरामध्ये काहीसा वेगळा होतो. कलावंताच्या बाजूने साहित्य ते चित्रपट या प्रवासात साहित्यकृती – आस्वाद – आशयग्रहण – चित्रपटरचना असा क्रम होईल, तर आस्वादकाच्या बाजूने

साहित्यकृती – आस्वाद[१]
चित्रपट – आस्वाद[२]
> तौलनिक विचार

असा क्रम होईल.

या व्यवहारात कलावंत आणि चकणा रसिक यांच्यातला फरक कोणता? या प्रश्नाचा शोध घेताघेता मनोगतांचा विचार करावासा वाटला. प्रा. बहादुरांनी ज्या प्रकारे 'समाप्ति' कथेच्या पहिल्या वाक्याचे आशयग्रहण केले आहे, तेथूनच या फरकाची सुरुवात होते. अशा आशयग्रहणाच्या बाबतीत चकणा माणूस विचारू शकतो, 'असं टागोरांनी कुठं म्हटलंय्?' म्हणजे शब्दाच्या शक्तीचा, भाषेच्या शक्तीचा त्याचा आधार 'शब्दापासून शब्दाकडे' जाण्यात आहे, तर प्रा. बहादुर – 'बी.ए.ची परीक्षा पास करून गावी परतणारा अपूर्व' – या शब्दांचे निमित्त करून अमूर्त शब्दांनी धारण केलेला भावार्थ टिपत काही निःशब्द आधारापर्यंत पोचले आहेत.

हा आधार म्हणजे काय? माणसाला शब्दशक्ती प्राप्त होण्यापूर्वी (आणि नंतरही) एक, सर्व वेदन-भावन-बोधन एकत्र असणारी चिखलासारखी अनुभवाची धन असते. त्यातले काय कुठे जोडले तर काय रूपाला येईल, असे मनोगत सतत घडतच असते. खरे तर, ही एक भावार्थजीविकाच म्हणायला हवी. आंतरिक आणि बाह्य ऊर्जांनी घडणारी, मोडणारी, स्पंदन पावणारी, स्फुरण पावणारी, अविरत चालणारी. कलावंत किंवा रसिक म्हणून कोणीही ओळखला जाण्यापूर्वीची ही जीविका उपजीविकेच्या व्यवहाराला समांतर चालूच असते. शब्द नाहीत, पण ध्वनी आहेत; राग किंवा संहती नाहीत, पण स्वर आहेत; ताल नाहीत, पण लयक्रम आहेत; नावं नाहीत, पण छटा आहेत. शिवाय आवाजांना रंग-गंध-स्पर्श-रस आहेत, रंगांना ध्वनि-गंध-स्पर्श-रस आहेत आणि असेच सारे एकाच कवेत चिकटून शब्दाच्या उंबरठ्याआड नांदत आहेत, अशी ही निःशब्दाची गजबजलेली दुनिया. त्यात कणाक्षणांची अलग-विलग नोंद नाही. सगळा चिखल आहे. पण त्यातच साम्याचे पूल आणि भेदांच्या सीमा जाणवून देणाऱ्या शक्यता आहेत. ज्या निःशब्दाच्या आधारावर शब्द उभा असतो, ते हे माहेर. सर्व माणसांना ते बहाल आहे. एका परीने सर्वांना सारखेपणा देणारे आणि एका परीने प्रत्येकाचे वेगळेपण जपणारे – आईच्या मायेसारखे!

चकणा रसिक शब्दाच्या सासुरवासाखाली नांदतो. – म्हणजे काय? त्याचा एवढा एकच लकडा. एकदा शब्दात उत्तर ठिवकले, की तो पुढच्या कामाला लागतो. उपजीविकेचा बराच पसारा थोड्याशा शब्दांनी आवरून नीटनेटका 'आर्थिक' संसार चालवतो.

या फरकाचा पुढचा टप्पा माध्यमान्तराच्या आकलनाच्या वेळी येतो. भावार्थजीविकेत अलग-विलग नोंदी नसल्यामुळे तेथे 'असणे' आणि 'व्यक्त होणे' यांत कुठल्याही हेतूची पाचर नसते. त्यामुळे व्यक्त 'करणे' असेही काही नसते. कलावंत ज्या सिद्धीच्या शोधात असतात, त्यात हेतूची पाचर असूनही ती नाहीच असे वाटावे, ही धडपड असते. ती अदृश्य करणारे 'जणू काही'चे साधन वापरले जात असते. व्यक्त 'करणे' म्हणजे जणू काही व्यक्त होणेच भासावे, असा प्रयत्न असतो. प्रख्यात नर्तकी मार्था ग्रॅहॅमने म्हटले आहे, 'You dance what you are or what you have become; not merely what you wish to convey'. चकणा माणूस या उठाठेवीत पडतच नाही. जे समोर येईल ते तो उचलतो, कळले नाही तर कोश बघतो!

भावार्थजीविकेत शब्दाची बोटे घातली तरी चिमटीत काही धरता येईलच, अशी खात्री नसते. म्हणूनच आरती प्रभू म्हणतात;.... '(माझी कविता) हरवून जाईल दोन शब्दांच्या मधल्या रिकाम्या स्वर्गात'.... कलावंत हे 'जणू काही' चे काच सोसत असतो, जाणून असतो. चकणा माणूस हे ओळखत नाही, शिवाय त्याला शब्द सापडला, की आपण पोचलो असेही वाटत असावे. माध्यमान्तरात शब्दच बदलतात, म्हणजे साहित्यातले वेगळे, सिनेमात वेगळेच काही! तो गोंधळतो.

भावार्थजीविकेवर विसंबून कलावंत शब्द आणि अन्य भाषांच्या साहाय्याने 'बोली अरूपाचे रूप दावीन।' अशी प्रतिज्ञा आणि धडपड करतो, त्यातल्या कळा आणि आशानिराशा भोगतो, 'द्रौपदीचे सत्त्व माझ्या लाभु दे भाषाशरीरा।' अशी प्रार्थना करतो. त्यावर विसंबूनच तो या हृदीचे त्या हृदी घालण्याची आशा बाळगतो. माणूस नावाच्या 'बेटा'ला संवादाच्या शक्यतेचा उःशाप मिळाल्याचा दिलासा वाटतो. चकणा रसिक जे कळत नाही, ते कळत नाही म्हणून आवडत नाही, हे सर्व लपवून 'दुर्बोध' 'दुर्बोध' असा शब्द करतो!

माध्यमान्तरातील निवडीचे प्रश्न हेतुमय सांगण्याशी भिडतात. कसे सांगावे म्हणजे जे कळवावेसे वाटते ते कळेल? हे कोडे सोडवावे लागते. हेतू आला की 'निर्मिती' आली. हे नित्याच्या

अनुक्रमणिका

जीवनात – म्हणजे उपजीविकेत आणि प्रतिमानिर्मितीच्या भाषांच्या प्रांतात, दोन्हीकडे घडते. अगदी तान्हेपणी 'उचलून घेण्यासाठी' रडणारे 'लब्बाड' वाळ एक थेट उदाहरण आहे. या मुळापासूनच पुढे मग दोन शब्दांमधल्या रिकाम्या स्वर्गात हरवू शकणाऱ्या कवितेचा पत्ता शोधता येतो. सर्वच ललित कलांच्या भाषा रचनेने, हेतुपूर्वक निर्मितीने 'सांगतात.' पण एका माध्यमातील – समजा, साहित्यकृतीतील – रचनेने जे सांगितले, तेच दुसऱ्या माध्यमात सांगता येते का? एक परीने नाही – टागोरांचे वाक्य चित्रपटभाषेत सांगता येत नाही. 'बी.ए. पास करून' हे हुबेहूब तंत्रात 'दाखवता' येत नाही. पण एका परीने याचे उत्तर होय असेही निघते, तेच वाक्य आशयग्राहामार्फत नेमक्या दृश्य रचनेकडे नेऊन. (सत्यजित राय यांनी 'समाप्ति' चित्रपटाच्या सुरुवातीला तसे केले आहे.). म्हणजे साहित्य – आशयग्राह – अनेक दृक्‌श्राव्य प्रतिमांच्या चिखलात पोचणे – निवड – आशयसूत्राशी सुसंगत दृश्यरचना, असा हा क्रम झाला. कथा वाचता येते, चित्रपट बघता येतो, माध्यमान्तर 'अव्यक्तमध्य' असते, निःशब्द भावार्थजीविकेत.

वेगवेगळ्या 'भाषा' आणि त्यांचे साम्यभेद ओळखण्यासाठी या भावार्थजीविकेची स्पंदने चालू असावी लागतात. शैशवात हे स्पंदन सरळ समोर येते. एखादं मूल "माझा 'क' असा आलाय्" हे सांगताना मुरकून उभं राहतं, एखादा मुलगा आपला आवाज ठळक असल्याचे सांगतो, कपाळावरच्या टिकलीवर बोट टेकवून एखादी मुलगी म्हणते, 'माझ्या बोटाला काऽऽय दिसतंय!' हे साम्याचे पूल शब्दांचे सासर-माहेर संवादी ठेवतात. तेच भेदाचे. 'भिरभिर असा ताल नसतो', 'जाहिरातीतली विस्किटं खाण्यासाठी नसतात', असे कितीतरी बाल-पांडित्य आपण मजेत ऐकतो. कोणत्या अंगणात काय प्रस्तुत आहे, अंगण बदललं की काय बदलेल, वदलायला हवं याची जाण घडत असते. साहित्यकृतीतील शब्दभाषा आणि चित्रपटातील शब्दभाषा यांचे स्वरूप व कार्य भिन्न होते, ते या मनोगतांमुळेच. त्याचे भान नसल्याने किंवा सुटल्याने चित्रपटात कितीदा तरी कच्चेपणा येतो. परंतु अनेक चकणे रसिक तशाच बेभानपणे 'इकडचे तिकडे' मान्य करून टाकतात; किंवा नाराजीने म्हणतात, 'रूपांतर काही जमलं नाही!'



अनुक्रमणिका

कादंबरी, नाटक आणि चित्रपट

वसंत आबाजी डहाके

शीतयुद्ध सदानंद या कादंबरीची सुरुवातीची वाक्ये अशी आहेत : "प्रेतयात्रा चालली होती. छोटीशीच होती. गरीब होती. सर्वांत पुढे तरुण होता, त्याच्या दोन्ही हातांत जमिनीला समांतर तोलून धरलेलं छोटंसं प्रेत होतं, कोऱ्या पांढऱ्या नव्या फडक्यात गुंडाळलेलं. वर गुलाल हळदकुंकू उधळलेलं होतं आणि फुलांची छोटीशी माळ. तरुण वापाच्या अंगावरचे कपडे मळकट होते, गरिबीचे होते. तरुण वापाला चिकटून मागून एक गरीब म्हातारा अडखळत चालला होता. त्याला एकच डोळा होता, उजवा. आणि डावा डोळा पूर्ण बंद. एक डोळावाला गरीब म्हातारा अडखळत चालताना पूर्ण मान फिरवून सारखा इकडेतिकडे बघायचा. त्याच्या मागून दहा बाप्ये चालत होते. त्यांच्या अंगावरचे कपडेही मळकट, गरिबीचे होते. प्रेतयात्रेच्या शेवटून दोन तरुण इसम चालत होते. त्यांच्या अंगावरचे झव्वे लेंगे भट्टीचे इस्त्रीचे होते, पण साताठ दिवसांपासून वापरात होते. भट्टीची रया गेली होती. इस्त्रीच्या रेघा उरल्या होत्या."

या परिच्छेदाचे नाटकात आणि/किंवा चित्रपटात रूपांतर करायचे की नाही, करायचे झाल्यास कोणत्या प्रक्रियेतून जावे लागेल, जसेचे तसे रूपांतर शक्य आहे का, कादंबरीतल्या शब्दांची जागा नाटकातल्या, चित्रपटातल्या दृश्यांना घेता येईल का, इत्यादी प्रश्न संभवतात.

परिच्छेदातले तिसरे वाक्य 'गरीब होती' हे आहे. अनुसंधानाने 'प्रेतयात्रा गरीब होती' हे कळते. गरीब होती म्हणजे ती प्रेतयात्रा गरिबांची होती अथवा त्या प्रेतयात्रेत गरीब लोक समाविष्ट झालेले होते असा एकच अर्थ न घेता 'केविलवाणी, मलूल, आरडाओरडा न करणारी, मूक' अशा विविध अर्थांकडे आपण जातो. 'गरीब' या शब्दातून कथन करणाराचे प्रेतयात्रेकडे पाहणेही जाणवते. याच परिच्छेदात गरीब हा शब्द आणखीही अनेकदा आलेला आहे. गरिबीचे कपडे, गरीब म्हातारा. 'गरिबीचे कपडे' या शब्दातून आर्थिक स्तर तर 'गरीब म्हातारा'मधून असहायता, निरुपद्रवीपणा सूचित होतो. नंतर येणाऱ्या या शब्दांनी वरचा गरीब हा शब्द प्रतिध्वनित होत राहतो.

'प्रेतयात्रा चालली होती' असे म्हटले आहे, पण चालण्याच्या गतीचे वर्णन नाही, भरभर की हळूहळू हे सांगितलेले नाही. गरीब म्हातारा अडखळत चालत होता, याचा दोनदा उल्लेख आहे. त्याचे अडखळत चालणे अधोरेखित केलेले आहे. प्रेतयात्रेच्या गतीला अडखळत चालण्याची जोड आहे. प्रेतयात्रेत तरुण होते, बाप्ये होते, म्हातारा होता. बाकीच्या इसमांच्या शारीर विशेषांचे वर्णन केलेले नाही. कपड्यांचे केलेले आहे. म्हाताऱ्याच्या संदर्भात त्याला एकच डोळा होता आणि तो मान फिरवून इकडेतिकडे बघायचा, असे सांगितलेले आहे. प्रेतयात्रा 'चालली' होती, तर म्हातारा 'अडखळत' चालत होता, 'मान फिरवून' इकडेतिकडे बघत होता. या गोष्टींमुळे प्रेतयात्रेच्या गतीचा बोध वाचकांना होतो. तसेच या प्रेतयात्रेला एक विशिष्ट असे व्यक्तिमत्त्व दिलेले आहे, हेही जाणवते.

शब्दांतून अर्थ आणि संकल्पनांचा बोध होतो, त्यांना सामाजिक, सांस्कृतिक विचारप्रणाली इत्यादी संदर्भ असतात. शब्दांचे वाच्य अर्थ कळतात, तसेच ध्वनित अर्थांचाही बोध होतो. वर दिलेल्या परिच्छेदातून पाहणाराही जाणवतो. तो त्या प्रेतयात्रेला सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत पाहतो. प्रेतयात्रा त्याच्या जवळून जाते. काही स्पष्ट तपशीलांची तो नोंद घेतो. मात्र ही प्रेतयात्रा कुठून कुठे चाललेली आहे, अवतीभवती काय आहे याचा उल्लेख करीत नाही. अचानक दृष्टीच्या अवकाशात ही प्रेतयात्रा येते आणि बाकीचे पुसून गेलेले असते. निवेदक अथवा कथन करणारा जेवढे सांगतो तेवढेच आपण ऐकतो. अधिक नेमकेपणाने लिहायचे झाल्यास, जेवढे लिहिलेले असते तेवढेच आपण वाचतो. मात्र जे लिहिलेले असते ते अनेक अर्थ व्यक्त करणारे असते. शब्द, शब्दांच्या जुळणीतून तयार झालेले एक वास्तवसदृश जग आपल्या मनात आकारते.

नाटकात हे कसे आणता येईल? नाटकात हे यायला पाहिजे. याचे कारण प्रेतयात्रा, त्या प्रेतयात्रेत स्कूटरने घुसणे, सदानंदने बेशुद्ध पडणे इत्यादी घटना कादंबरीतील जगात महत्त्वाच्या आहेत. रंगमंचावर प्रेतयात्रा चालली आहे हे दृश्य दाखवले की वरील परिच्छेदात व्यक्त होणाऱ्या सर्व गोष्टी येतील का? 'प्रेतयात्रा गरीब होती' हे कसे दाखवणार? कादंबरीचे 'अक्षरशः' नाट्यांतर करणे म्हणजे कादंबरीचे नाटक ठरेल का? कादंबरी आणि नाटक यांत साहित्यप्रकार आणि कलाप्रकार म्हणून कोणते भेद

अनुक्रमणिका

आहेत? इत्यादी प्रश्न येथे उपस्थित होतात. कादंबरीनुसार प्रत्येक वाक्यागणिक चालायचे म्हटले, तर वरील परिच्छेदानंतरच्या परिच्छेदाचे काय करायचे? यापुढच्या परिच्छेदात म्हटले आहे : "प्रेतयात्रा एका छोट्या बोळात शिरली. बोळाच्या दुतर्फा बंगल्यांच्या, वाड्यांच्या मागच्या बाजू होत्या. क्वचित एखाद-दुसऱ्या घराची पुढची बाजू होती, त्याची दारं बंद होती. दुपारी दोनची वेळ होती. ऊन होतं....." इत्यादी.

अवकाशात प्रेतयात्रेचे अचानक येणे आणि नंतर तिला 'स्थळ', 'काळ' लाभणे हे कादंबरीत शक्य झालेले आहे. या दोन परिच्छेदांमध्ये लौकिक घड्याळी काळाचीही जाणीव आहे.

नाटकात प्रेतयात्रा बराच काळ चालली आहे, असा आभास निर्माण करून मग ती जणू काही बोळात शिरली आहे आणि त्याच वेळी सदानंदची स्कूटर प्रेतयात्रेत घुसते, अशी स्थिती निर्माण करावी लागेल. 'दुपारी दोनची वेळ', 'ऊन' इत्यादी गोष्टी लुप्त होतील. रंगमंचावर काहीतरी 'हालचाल'/ 'कृती'/ ॲक्शन असेल, बोळाचा, घरांचा सगळा तपशील नसेल. थोडक्यात, कादंबरीचे शब्दशः नाट्यरूपांतर अशक्य आहे, असे दिसते.

कादंबरीतील शब्द आणि वाक्ये यांतून व्यक्त होणाऱ्या आशयांचे दृश्य वास्तवात रूपांतर शक्य आहे. पण रंगमंचाच्या मर्यादेत अवकाशाचा विस्तार आणि त्यातला पसारा फारसा दाखवता येत नाही, नेपथ्य प्रतीकात्मक, अंशाने पूर्ण रूप सुचवणारे असे असू शकते.

सुरुवातीच्या परिच्छेदाचे चित्रपटात रूपांतर कसे होऊ शकेल? प्रेक्षकाच्या नजरेच्या पातळीवर प्रेतयात्रा दिसू लागते. दूरची प्रेतयात्रा जवळ येऊ लागते. येत असलेल्या आकृती अधिकाधिक वाढत जातात, प्रेतयात्रेत सामील झालेल्यांचे तपशीलासह दर्शन होते, गतीचा बोध होतो – असे चित्रण शक्य आहे. प्रेतयात्रा कुठून चालते आहे, म्हणजे रस्ता, घरे, दुकाने, इतर व्यक्ती, वाहने दिसतील. प्रेतयात्रेतल्या व्यक्तींचे चेहरे, हात, पाय, इस्त्रीच्या रेघा, जमिनीला समांतर तोलून धरलेले प्रेत, एक डोळावाला गरीब म्हातारा, त्याचा एक उघडा डोळा, एक बंद डोळा, त्याचे मान फिरवणे, अडखळत चालणे – सगळे 'दृश्य' करता येईल. परंतु एकाच चौकटीत या सगळ्या गोष्टी एकाच वेळी येणार नाहीत. चौकटी सरकत राहतील आणि सगळ्या चौकटी मिळून एक किंवा अनेक दृश्ये आकारतील. आकाश, तळपणारा सूर्य, ऊन, सामसूमपणा इत्यादीही दाखविता येईल.

कादंबरी आणि नाटक व चित्रपट यांतला मोठा फरक म्हणजे, कादंबरीत 'प्रेतयात्रा चालली होती' असे वाक्य असते. नाटकात, चित्रपटात 'प्रेतयात्रा चाललेली असताना' आपण पाहत असतो. निवेदनाचा काळ बदलतो. चित्रपटाच्या निवेदकाने ही प्रेतयात्रा पाहण्याची काहीएक जागा निश्चित केलेली असते, तिथून ती आपल्याला दिसते. ती आपल्या डोळ्यांच्या पातळीवरून, खालून किंवा वरून दाखवता येते. दुरून प्रेतयात्रा येते आहे, अगदी जवळ आलेली आहे, तरुण बापाचा चेहरा फार समीप आलेला आहे वगैरे. त्याचबरोबर सरळ रेषेसारखी एकेक गोष्ट समोर आली पाहिजे, असेही नाही. दोन वेगवेगळी दृश्ये जोडून तिसरे दृश्य दाखवता येते. एक डोळावाला म्हातारा इकडेतिकडे पाहतो. तो काय पाहतो तेही पाहता येईल. समोर असलेला तरुण काय पाहतो, मागे असलेले तरुण काय पाहतात, रस्त्यावर जर कुणी माणसे आली तर ती, किंवा त्यांतली प्रत्येक व्यक्ती काय पाहते, हेही. मात्र "सगळं सामसूम होतं. गरीबपणे प्रेतयात्रा चालली होती" हे स्थापित व्हायला पाहिजे, म्हणजे ती कादंबरीतल्यासारखी वाटेल. तरीही कादंबरीतल्या निवेदनाच्या पलीकडच्या बऱ्याच गोष्टी चित्रपटात आलेल्या असतील.

चित्रपटात अनेक दृष्टिकोण उपलब्ध असतात. एकच निवेदक अनेक कोनांतून विविध गोष्टींकडे पाहू शकतो. प्रत्यक्षसदृश अथवा तसा भ्रम निर्माण करणारे चित्रण केले जाऊ शकते. अवकाशाची विस्तृतता, व्यक्तींची अथवा वस्तूंची समीपता शक्य असते. चित्रपटातले कथन अनेक प्रतिमांच्या साहाय्याने केले जाते. मात्र "दुपारी दोनची वेळ होती" हे कादंबरीतले वाक्य एखादे घड्याळ दाखवून अमलात आणायची गरज नसते.

प्रेतयात्रेत स्कूटर घुसल्यानंतरच्या विविध प्रतिक्रिया कादंबरीकाराने नोंदवलेल्या आहेत. "प्रेत पडताना तरुण बापानं प्रेत न पडावं म्हणून प्रतिक्षिप्त क्रिया केली होती, प्रेत पडल्यावर तरुण बापानं प्रतिक्षिप्त क्रियेनं प्रेत रस्त्यावरनं चटकन उचलून घेतलं. एक डोळावाल्या गरीब म्हाताऱ्याची प्रतिक्षिप्त क्रियेने गडबड उडाली. त्यानं धावून जाऊन प्रेतावरची फुलाची माळ नीट केली –" हा परिच्छेद रंगमंचावर ढोबळपणे साकार होईल, तर चित्रपटात मंदगतिचित्रणाच्या साहाय्यानं तपशीलासह दाखवता येईल. रंगमंचावर हे दृश्य अचूकपणे आणि उत्स्फूर्तपणे साकार झाले, तरी तपशील प्रेक्षकांच्या ध्यानात येणार नाही. काही सेकंदांत घडणारा हा प्रसंग असेल. चित्रपटात पाहण्याचा काळ लांबवता येईल. मंदगतिचित्रणाचा अत्यंत कलात्मक उपयोग अलीकडच्या काही गीतांच्या दृक्‌श्राव्यचित्रणात दिसतो.

चित्रपटाचे कथन हे कादंबरीच्या कथनाच्या जवळपास जाणारे आहे, या जाणिवेतून दृश्यांश म्हणजे शब्द, दृश्य म्हणजे वाक्य आणि दृश्यक्रम म्हणजे परिच्छेद अशी चित्रपटाच्या भाषेच्या संदर्भात मांडणी करण्यात आली. परंतु अधिक विश्लेषणानंतर

अनुक्रमणिका

ही मांडणी पर्याप्त नसल्याचे लक्षात आले. एक शब्द म्हणजे एक दृश्यांश अशी कल्पना केली, तरी एका दृश्यांशामध्ये अनेक प्रतिमा असतात, प्रत्येक चौकटीत विपुल दृश्यात्मक माहिती असते, त्याशिवाय दृश्यांशाशी, प्रतिमेशी, चौकटीशी निगडित ध्वनीही असतात. विविध दृश्यांशांनी बनलेल्या दृश्यांच्या क्रमातून अनंत अर्थांची शक्यता निर्माण होत राहते. नाटकातील दृश्यबंधाचा महत्त्वाचा घटक व्यक्तींच्या हालचाली, आविर्भाव. त्यांच्या संयोजनातून दृश्यबंध तयार होतो. रंगमंचावरील कृती म्हणजे शब्द, त्या कृतींचा क्रम म्हणजे वाक्य अशी सादृश्यकल्पना वापरली जात असते.

कादंबरी हा साहित्याचा एक प्रकार आहे. साहित्य, नाटक आणि चित्रपट हे कलाप्रकार आहेत. कादंबरीप्रमाणेच नाट्यसंहिता आणि पटकथा हे साहित्यप्रकार आहेत. कादंबरी, नाट्यसंहिता आणि पटकथा या भाषिक कृती असतात. शब्दांना, त्यांच्या अर्थांना, त्यांतून सूचित होणाऱ्या संकल्पनांना, शब्दांच्या जुळणीतून तयार होणाऱ्या वाक्यांच्या आशयाला भाषिक कृतींमध्ये महत्त्वाचे स्थान असते. नाट्यसंहिता ही रंगमंचसापेक्ष असते, तर पटकथा चित्रीकरणसापेक्ष असते. कादंबरी ही स्वायत्त असते, ती स्वतःतच परिपूर्ण असते, तशी नाट्यसंहिता किंवा पटकथा नसते.

कोणताही साहित्यप्रकार अथवा कलाप्रकार स्थिर आणि साचेबंद नसतो, तो सतत उत्क्रांत होत असतो. कादंबरी, नाटक आणि चित्रपट यांत अशी उत्क्रांती झालेली दिसते. तथापि कादंबरी म्हणजे नाटक म्हणजे चित्रपट असे समीकरण आपण करीत नाही, तोवर या तीन कलाप्रकारांमध्ये काहीएक भेद आहे, हे आपण गृहीत धरतो.

कादंबरी ही मूलतः भाषिक कृती आहे आणि ती संपूर्णपणे भाषिक कृतीच आहे. कादंबरीत कथन, निवेदन, वर्णन असते - स्थळ-काळ-पात्रे कथनातून आकार घेतात. पात्रांचे संवाद, त्यांच्या संदर्भात घडणाऱ्या घटना, त्यांचे स्वभाव, विशिष्ट स्थितीच्या अगर मनःस्थितीच्या पार्श्वभूमीवरचे त्यांचे वागणे – या सगळ्या गोष्टी शब्दांनी सांगितलेल्या असतात. कादंबरीत निवेदक असतो, त्याचा दृष्टिकोण असतो, त्याचे पात्रांकडे आणि वस्तूंकडे पाहणे असते. हे सगळे कादंबरीतील शब्द आणि त्या शब्दांनी मिळून बनलेली वाक्ये यांतूनच घडत असते. कादंबरीत प्रत्यक्षाचे, वास्तवाचे जसेचे तसे वर्णन असेल; अथवा अद्भुतरम्य, कल्पनाशील वर्णन असेल. कादंबरीकाराने योजिलेल्या शब्दांतून, त्या शब्दांच्या विविध अर्थच्छटांतूनच ते साकार होत जाते.

कादंबरीत आपल्याला पात्रांचे बोलणे ऐकू येत नाही, पात्रांच्या पोषाखांचे अथवा निसर्गातले रंग दिसत नाहीत, फुलांचे अथवा मसाल्यांचे गंध येत नाहीत. या सर्व गोष्टींचे वर्णन कादंबरीत असते. पात्रे, त्यांचे चेहरे आणि हालचाली, त्यांच्या मनातली खळबळ, भावनांचे आंदोलन, ठसठसणारे दुःख यांपैकीही काही दिसत नाही. कादंबरीच्या कथनांतून ते कळते. कादंबरीत शब्दांच्या साहाय्याने एक जग निर्माण केलेले असते. हे जग प्रत्यक्षसदृश असू शकते, अथवा विश्वबास्तवात्मक, किंवा संपूर्णपणे काल्पनिक. कादंबरीत प्रत्यक्षाचे सादृश्यचित्रण असू शकते, अथवा प्रतीकात्मक. कादंबरीत भौतिक वास्तवाचे वर्णन असते, तसेच मनुष्याच्या मनात चालत असलेल्या उलथापालथींचेही. कादंबरीत हे सगळे अर्थसंकल्पनायुक्त शब्दांनी घडते.

नाटक रंगमंचावर घडते. पात्रांच्या बोलण्याखेरीज अन्य शब्द नसतो. प्रकाश, रंग, ध्वनी, संगीत, आविर्भाव, हालचाली, नेपथ्य या गोष्टी असतात. रंगमंचाच्या मर्यादित अवकाशात पात्रांच्या बोलण्याखेरीज त्यांच्या संदर्भातले विविध प्रसंग घडतात. रंगमंचावर पात्रांच्या हालचालींच्या, प्रकाशाच्या, संगीताच्या, नेपथ्याच्या अनेक शक्यता संभवतात. रंगभूमीवरील उत्क्रांतीत विविध प्रयोग झालेले आहेत. त्यांत शब्दांशिवाय नाटकही शक्य झालेले आहे. पात्रांचे हावभाव आणि त्यांच्या हालचाली हे रंगमंचाचे मुख्य द्रव्य होय. लिखित संहितेचीही नाटकाला गरज नसते. रंगमंचाच्या अवकाशात पात्रांच्या हालचाली हे नाटकाचे अभिन्न अंग आहे. कादंबरीत शब्दांच्या साहाय्याने अवकाशाची निर्मिती केली जाते, रंगमंचावर नेपथ्य आणि प्रकाशयोजनेच्या साहाय्याने ती होते. पात्रांच्या आविर्भावांनी, हालचालींनी रंगमंचावरील मोकळ्या जागेला अवकाशाची मिती प्राप्त होते. नाट्यसंहितेचे रंगमंचावर नाटकात रूपांतर होते. श्राव्य गोष्टी दृश्यमान होतात, श्राव्य होतात.

कादंबरीचे नाटकात रूपांतर शक्य आहे. तेव्हा भाषिक चिन्हांचे रंगचिन्हांत रूपांतर करावे लागते. कादंबरीचे वाचन ⟶ आकलन ⟶ अर्थनिर्णयन ⟶ भाषिक चिन्हांच्या रंग-चिन्हांतील रूपांतराविषयीच्या नोंदी ⟶ नाट्यसंहिता ⟶ नाटक अशी ही प्रक्रिया असते.

कादंबरीतील कथनाचे दृश्यात्म निवेदनात रूपांतर केल्याशिवाय नाटक सिद्ध होत नाही. उदाहरणार्थ, *शीतयुद्ध सदानंद* या कादंबरीतील सुरुवातीची वाक्ये : "प्रेतयात्रा चालली होती. छोटीशीच होती. गरीब होती. सर्वांत पुढे तरुण होता, त्याच्या दोन्ही हातांत जमिनीला समांतर तोलून धरलेलं छोटंसं प्रेत होतं. कोऱ्या पांढऱ्या नव्या फडक्यात गुंडाळलेलं." – या वाक्यसमुच्चयात केवळ एका प्रेतयात्रेचे 'वर्णन' नाही, त्यात निवेदकाचे पाहाणेही मिसळलेले आहे. 'गरीब होती' या वाक्यातून निवेदकाची जाणीव स्पष्ट होते. नाट्यरूपांतरात वृंद म्हणतो :

"प्रेतयात्रा चालली आहे
गरीव गरीव गरीव"

इथे सांगणे आहे, दिसणे किंवा दाखवणे नाही. शाब्द गोष्टीचे रूपांतरही शाब्दच झालेले आहे.

'लिमिटेड माणुसकी' मध्ये कचऱ्याच्या ढिगाजवळून नाकाला रुमाल लावून चाललेल्या मुली हे दृश्य प्रथम येते. त्यानंतर वाहनाला वाट करून देण्यासाठी त्याच कचऱ्याच्या ढिगावर चढलेले जोडपे येते. त्यानंतर जमावाचा पायांचा भाग दाखवला जातो. वरून खाली उतरत असलेली लहानशी प्रेतयात्रा दिसते.

ही प्रेतयात्रा कुठे आहे, कुठून चाललेली आहे, हे चित्रपटकार प्रथम स्थापित करतो. कचऱ्याचा ढीग आपल्या जीवनाचा एक भाग आहे, आपण नाकाला रुमाल लावून जावे, असे मानणाऱ्या मुली किंवा कचऱ्याचा ढीग टाळता न आल्याने वाहनचालकाला शिव्या देणारा म्हातारा दाखवून चित्रपटकाराने काहीएक विचारप्रणाली सूचित केलेली आहे. दृश्यांशांचे दृश्यांत आणि दृश्यांचे दृश्यक्रमांत सतत रूपांतर होत राहते. कादंबरीत स्थळकाळाचा संदर्भ नसताना अचानक आणि एकाएकी प्रेतयात्रा येते, चित्रपटात विशिष्ट अशा शहरी वास्तवात प्रेतयात्रा चाललेली आहे, असे आपण पाहतो. स्कूटर घुसण्याच्या आधीचे प्रेतयात्रेचे दृश्य आपण वरून पाहतो. प्रेतयात्रा अगदीच किरटी किंवा किरकोळ आहे, असे समजते. तिचे 'गरीबपण' लक्षात येते.

आतापर्यंत आपण कादंबरी जशीच्या तशी नाटकात अथवा चित्रपटात रूपांतरित करण्याच्या अनुषंगाने माध्यमांच्या काही शक्यता शोधत होतो.

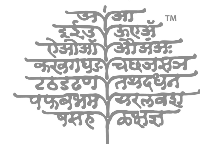
कादंबरी, नाटक आणि चित्रपट या तीनही कलाप्रकारांचा व्यवस्थित विचार केल्यास त्यांच्या 'भाषा' वेगवेगळ्या आहेत, हे लक्षात येते. त्याचप्रमाणे या तीनही कलाप्रकारांतल्या कलाकृतींनी वेगवेगळ्या कलाप्रकारांतील कलाकृतींकडून प्रेरणा घेतलेल्या आहेत, त्या अंशतः अथवा बऱ्याच अंशी प्रभावित झालेल्या आहेत, हेही दिसून येते. नाट्य आणि चित्रपटकलांनी साहित्य, नृत्य, संगीत, चित्र, शिल्प, स्थापत्य इत्यादी कलांचे संस्कार आत्मसात केलेले आहेत. नेपथ्य, क्षितिजसमांतर रंगमंच, प्रकाशित अवकाश आणि हालचाल करणारा नट यांविषयी विविध नाट्यचिंतकांनी केलेल्या विचारांवर इतर कलांमधील प्रेरणांचा प्रभाव दिसून येतो. रंगभूमीची म्हणून काहीएक भाषा आहे आणि ती बोलण्या-लिहिण्याच्या भाषेहून निराळी आहे, यावर या चिंतकांनी भर दिलेला आहे.

भरताच्या नाट्यांग संग्रहात रस, भाव, अभिनय, धर्मी, वृत्ती, प्रवृत्ती, सिद्धी, स्वर, आतोद्य, गान आणि रंग एवढ्या गोष्टींचा समावेश आहे. यातली 'रस' ही गोष्ट सोडल्यास बाकी सगळी रंगचिन्हे होत. त्या चिन्हांच्या कलात्म जुळणीतून रसानुभव येतो.

चित्रपट ही भाषिक कृती नव्हे; पण चित्रपटाची संरचना भाषिक संरचनेसारखी असते, असा एक विचार आहे. चित्रपट-समीक्षेत चिन्हमीमांसेचे उपयोजन होऊ लागले आणि चित्रपटाचा एक कलाप्रकार म्हणून अधिक गांभीर्याने विचार होऊ लागला. चिन्हमीमांसेतील 'चिन्ह' ही संकल्पना – 'चिन्हक' आणि 'चिन्हित' या दोन्ही अंगांसह – चित्रपटसमीक्षेतही वापरात आली. चित्रपटातील 'चिन्हक' आणि 'चिन्हित' यांचा संबंध यादृच्छिक नसतो, तर ती दोन्ही अंगे समरूपच असतात. 'पुस्तक' हा शब्द उच्चारणे व 'पुस्तक' या संकल्पनेचा बोध होणे असे येथे नसते. पुस्तक 'दिसत' असते. अर्थात चित्रपटातील पुस्तकाला केवळ पुस्तक एवढाच वाच्यार्थ असतो, असे नाही. चित्रपटातील प्रतिमा किंवा ध्वनी यांना वाच्यार्थाप्रमाणेच व्यंग्यार्थही असतो. चित्रपटातील दृश्यांगांची, दृश्यांची, दृश्यक्रमांची मांडणी 'निवड' आणि 'जुळणी' या दोन तत्त्वांनुसार होत असते. आपण चित्रपट पाहत असताना दाखविल्या जाणाऱ्या दृश्यांशांहून, दृश्यांहून, दृश्यक्रमांहून वेगळे दृश्यांश, दृश्य, दृश्यक्रम असू शकतात; ते आपल्या स्मृतीत, जाणिवेत असतात. हा गणनिष्ठ संबंध असतो, तर एका दृश्यानंतर दुसरे दृश्य, हा अन्वयनिष्ठ संबंध होय. चित्रपटाची जुळणी अन्वयनिष्ठ संबंधावर आधारलेली असते. नुसत्या शब्दाला जसा केवळ वाच्यार्थ असतो तसाच नुसत्या दृश्यांशालाही; परंतु त्यांची जुळणी झाली, की सबंध वाक्याला व्यंग्यार्थ प्राप्त व्हावा, तसेच येथेही होते. एखादे दृश्य कसे घ्यायचे (गणनिष्ठ) आणि कसे दाखवायचे (अन्वयनिष्ठ) या दोन तत्त्वांवर चित्रपट आधारलेला असतो.

चिन्हमीमांसकांनी चिन्हांची प्रतिकृती, दर्शक आणि प्रतीक अशी वर्गवारी केलेली आहे. प्रतिकृती हे चित्रपटाचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. प्रतीकांचाही वापर चित्रपटात होतो, दर्शकचिन्हाचा मात्र क्वचितच उपयोग केला जातो. रोमन याकोबसन यांनी उपयोजिलेल्या 'रूपक' (Metaphor) आणि 'लक्षणा' (Metonymy) या संज्ञांचाही चित्रपटसमीक्षेत स्वीकार झालेला दिसतो. चित्रपटात कालक्रमिक सान्निध्यनिष्ठ दृश्यक्रमांची अन्वयनिष्ठ जुळणी असते, तशीच एककालिक साधर्म्यनिष्ठ दृश्यक्रमांची गणनिष्ठ जुळणीही असते. ही जुळणी काल आणि अवकाशात एकाच वेळी होत असते. चित्रपटातील दृश्यक्रम नजरेसमोरून सरकत असताना मनात शब्द उमटत नाहीत. चित्रपटातील प्रतिमांनी शब्दातीत असे काही जाणवत राहते.

चित्रपटात दृश्यक्रमांची जुळणी होत असते. ती भाषेसारखी असली, तरी भाषिक नसते. चित्रपटासाठी एखाद्या कथेचा,





कादंबरीचा उपयोग केला जात असतो. मात्र आधीच अस्तित्वात असलेल्या एखाद्या संहितेचे चित्रपटात रूपांतर असे त्याचे स्वरूप नसते. चित्रपट आणि साहित्य या दोन्ही गोष्टी सारख्याच नव्हेत, असे इंगमार वर्गमन यांनी म्हटलेले आहे. लिहिलेला शब्द वाचला जातो आणि नंतर तो जाणिवेत प्रवेश करतो, कल्पनाशक्ती अथवा भावनेला स्पर्श करतो. ही प्रक्रिया मंदपणे होत असते. चित्रपट पाहत असताना एक भ्रामक विश्व आपण पाहतो आहोत, याची जाणीव आधीच असते आणि ती आपण स्वीकारलेली असते. चित्रपटातील दृश्यक्रमांचा सरळसरळ भावनांशी संबंध असतो. वर्गमन यांच्या मते आधीच अस्तित्वात असलेल्या साहित्याचा चित्रपटासाठी उपयोग करू नये. कुठल्याही साहित्यकृतीचा गाभा म्हणजे एक अतार्किक अशी पातळी असते, ती रूपांतराच्या दृष्टीने अवघड असते. एखाद्या चित्रपटकृतीकडे साहित्यकृती म्हणून पाहायचे आणि तिचे परीक्षण करायचे, हे वर्गमन यांना मान्य नाही.

एखाद्या कादंबरीवर आधारलेल्या चित्रपटाच्या संदर्भात प्रेक्षक मूळ कादंबरी कुठे दिसते आणि कुठे दिसत नाही, याचा शोध घेत असतात. एका अर्थी ते कादंबरीतल्या शब्दांचे आणि वाक्यांचे चित्रपटीय रूप बघत असतात आणि त्याच वेळी त्याचे ते भाषेत भाषांतर करतात.

पिएर पावलो पासोलिनी यांना भाषिक चिन्हव्यवस्थेवर आधारित चित्रपटमीमांसा मान्य नाही. त्यांच्या मते चित्रपटकृती आणि साहित्यकृती या संपूर्ण वेगळ्या गोष्टी आहेत. त्यांच्या मते चित्रपटाची भाषा प्रतिमा-चिन्हांची असते. या प्रतिमा अनंत असतात. चित्रपटाची भाषा कवितेची भाषा असते. अर्थातच कविता आणि चित्रपट या दोन वेगवेगळ्या गोष्टी आहेत. बेला बालाझ यांच्या मते जीवनाकडे एखादा मनुष्य कादंबरीकाराच्या दृष्टीतून बघतो तर एखादा नाटककाराच्या, तसेच कधीतरी चित्रपट-काराच्या दृष्टीनेही बघितले जाईल. द्रव्य तेच असेल, पण कलाप्रकार वेगवेगळे असतील. एकाच कादंबरीचे नाटक आणि चित्रपटात रूपांतर करता येईल, तरीही त्या तीन स्वतंत्र कृतीच असतील.

शीतयुद्ध सदानंद ही कादंबरी, 'शीतयुद्ध सदानंद' हे नाटक आणि 'लिमिटेड माणुसकी' हा चित्रपट या तीन स्वतंत्र कलाकृती म्हणून पाहिल्या पाहिजेत. परंतु त्यांच्याकडे पूर्णपणे स्वतंत्र कलाकृती म्हणून पाहिले जात नाही; कारण कादंबरी आधीच अस्तित्वात असते. नाटकात किंवा चित्रपटात रूपांतर हे 'कलांतर' मानले जाते. एखाद्या भाषेतून दुसऱ्या भाषेत एखाद्या कृतीचे 'भाषांतर' व्हावे तशीच ही प्रक्रिया असते का, याचाही विचार व्हायला पाहिजे. पहिली गोष्ट म्हणजे इंग्रजीतून मराठीत भाषांतर म्हटले तर दोन्ही भाषाच असतात, तसे नाटक किंवा चित्रपटाच्या बाबतीत म्हणता येत नाही. आपण 'नाटकाची भाषा', 'चित्रपटाची भाषा' असे म्हणतो ते लाक्षणिक अर्थाने. मूळ कृती आणि भाषांतरित कृती या समरूप असतात, असाव्यात अशी अपेक्षा असते. भाषांतराच्या संदर्भात भाषेप्रमाणेच संस्कृतीचाही मुद्दा महत्त्वाचा असतो. तसे 'कलांतरा'च्या बाबतीत असते का? एखाद्या भाषेतून त्या भाषिक समाजाची संस्कृती आणि त्या विशिष्ट लेखकाची विचारप्रणाली व्यक्त होत असते. भाषांतराच्या बाबतीत हा मुद्दा अत्यंत महत्त्वाचा ठरतो. तसे कलांतराच्या संदर्भात सहसा घडत नाही. म्हणजे एकाच भाषक समाजातील कादंबरीचे चित्रपटात रूपांतर होत असते. मात्र विचारप्रणालीचा प्रश्न उद्‌भवू शकतो. कादंबरीकाराची विचारप्रणाली आणि चित्रपटकाराची विचारप्रणाली यांत अंतर असू शकते. कादंबरीकारच पटकथालेखक असला तरी हे अंतर निर्माण होत असते. कारण कसे मांडायचे, कसे सांगायचे हे आता चित्रपटकार ठरवत असतो. त्यामुळे मूळ कादंबरीचे चित्रपटरूप बदललेले दिसते.

शीतयुद्ध सदानंद — श्याम मनोहर आणि 'लिमिटेड माणुसकी' — श्याम मनोहर अधिक नचिकेत पटवर्धन यांतला जो काही भेद आहे, तो कलामाध्यम बदलल्यामुळे आहेच; त्याचप्रमाणे दोन वेगवेगळे सर्जक कलावंत या निर्मितीच्या मागे आहेत, त्यामुळेही.

या दोन कलाकृतींची परस्परतुलना करून पाहताना एक मजेशीर गोष्ट लक्षात आली. श्याम मनोहर सतत शाब्द्य गोष्टींचे दृश्य गोष्टीत रूपांतर करू पाहतात, तर नचिकेत पटवर्धन दृश्य गोष्टींचे शाब्द्य रूपांतर करू पाहतात. म्हणजे लेखक 'व्हिज्युअल्स' करू पाहतो, तर दिग्दर्शक 'व्हर्बल्स' करू पाहतो. घराच्या छपरावरचा केबलवाला, शेवटच्या दृश्यात श्रीरंग, गोविंद यांनी सदानंदचे मुके घेणे या ढोबळ गोष्टी झाल्या; सदानंदचे कल्पनारम्य स्वप्न, पैलवानांचे पाणी घे म्हणणे आणि बेशुद्ध सदानंदवर पाण्याचा शिडकावा करण्याऐवजी स्वतःच पिऊन टाकणे, इत्यादीही.

सदानंद हिशोब करतो आहे आणि सदानंदची बायको त्याला नटवते आहे हे दृश्य. आधी तिचे पाय, पावलं म्हणा, नंतर सदानंद पूर्ण गर्क असताना त्याला काजळकुंकू इत्यादी. हे सगळे 'शाब्द्य' जातीचे आहे. त्याआधीचा सोनाराकडचा प्रसंगही.

नचिकेत पटवर्धन यांनी श्याम मनोहर या कादंबरीकाराचे 'दृश्या'कडे जाणे फिरवून 'शाब्द्या'कडे जाणे का स्वीकारले असावे?

कारण, या कादंवरीचा गाभा – 'अतार्किक आशयसूत्र; पण तार्किक संरचना.' सदानंद आणि श्रीरंग, गोविंद हे एका विशिष्ट समाजाच्या 'नॉर्म'च्या दडपणाखाली आहेत. दोन रट्टे लगावून घेणे हे एकाच्या प्रकृतीत वसत नाही, तर दोन रट्टे लगावल्याशिवाय चैन मिळणे अशक्य, हे दुसऱ्याच्या.

चित्रपटात अगदी सुरुवातीलाच कचऱ्याच्या ढिगाजवळून जाणाऱ्या मुली आणि कचऱ्याच्या ढिगावर चढलेले जोडपे आपण पाहतो. हा कोणता समाज आहे, कोणत्या समाजात आपण काम करतो आहोत हे ओळखणे चित्रपटकाराला फार महत्त्वाचे वाटते. तो सूक्ष्म आणि काही वेळा ढोबळ गोष्टींतून याचा शोध घेताना दिसतो. पुष्कळदा या समाजाकडे पाहताना त्याला हसू येते, तो त्याची टरही उडवतो. कधी खिन्न होतो आणि सगळे चांगले होईल अशी कल्पनाही करतो. कादंवरीत किंवा चित्रपटात कुणी व्यक्ती दुष्ट आहे, काहीतरी कावा करते आहे, दुसऱ्याशी अप्रामाणिक आहे, लवाड आहे असे काहीही नाही. ते सगळे लोक एक सर्वसामान्य जगणे जगताहेत. त्यात दुस्वास नाही, हेवा नाही, पश्चात्ताप नाही. अतुल पेठेकृत नाटकात मात्र घरमालक 'खलनायकी' वाटतो; पण नुसता खलनायक माणूस वाटत नाही. अचानक अंतराळातून शापवाणी ऐकू यावी, तशी काहीएक रचना तिथे केलेली आहे. रंगमंचाच्या मध्यावर जरा उंचावरची एक खिडकी उघडली जाते आणि घरमालकाचा दुर्वोध चेहरा डोकावतो. हे वऱ्याच अंशी 'काफ्काएस्क' झालेले आहे. *शीतयुद्ध सदानंद* ला तसे वळण देता येईल आणि तो रंगमंचावरला अद्‌भुत अनुभव असू शकेल. नचिकेत पटवर्धन यांनी 'काफ्काएस्क' होणे टाळलेले आहे. शोकात्म-प्रहसनात्मक सुखात्मिकेकडे जाणारी रचना त्यांनी केलेली आहे.

(इथे 'काफ्काएस्क' असा शब्द वापरलेला आहे, त्याचा अर्थ श्याम मनोहर यांच्या कादंवरीवर अथवा नाटकावर अथवा चित्रपटावर काफ्काचा काहीतरी परिणाम आहे, असा नाही, हे सांगितले पाहिजे! *ट्रायल* मधला के. आणि सदानंद यांच्यात थोडेसे साम्य आहे. सदानंद पैलवानांच्या भीतीच्या छायेखाली वावरत आहे, एवढेच.)

कादंवरीचे 'नाट्यरूपांतर', 'चित्रपटरूपांतर' हे मला तत्त्वतः मान्य नाही. नाटकासाठी अथवा चित्रपटासाठी एखाद्या साहित्य-कृतीचा 'कॅटॅलिस्ट' सारखा उपयोग होतो. त्या कादंवरीतच असे काही असते की, नाटक किंवा चित्रपटरूपात ते वदललेले दिसते. ते माध्यमवदलामुळे, हे जितके खरे आहे, तितकेच दुसऱ्या कृतीच्या सर्जकाच्या विचारप्रणालीमुळे, हेही खरे आहे.

शीतयुद्ध सदानंद हे नाटक आणि 'लिमिटेड माणुसकी' हा चित्रपट यांच्याकडे स्वतंत्र कलाकृती म्हणूनच पाहणे योग्य. मग त्या दोन्ही कलाकृती मूळ कादंबरीकाराने रचलेल्या असोत, की अन्य कुणी.

आपल्याकडे लिहिलेल्या शब्दाची एवढी अधिसत्ता आहे की, आपण नाटक पाहिले काय किंवा चित्रपट पाहिला काय, त्यांचे रूपांतर लिहिलेल्या शब्दांत करून टाकतो. त्यामुळे नाटकात, चित्रपटात संवादांना, कथानकांना अतोनात महत्त्व देण्यात येते. चित्रपटाची म्हणून काही चिन्ह-भाषा असते हे लक्षात घेत नाही. चित्रपटात कादंवरी आणि नाटक यांच्याहून अवकाश आणि काल यांच्या अनंत शक्यतांचा शोध संभवतो; पण आपण वहुतेक वेळी शब्दांना चिकटून असल्याने ते लक्षात घेत नाही.

लुई व्यूनूएलने दाखवलेला एक तळहात आणि त्यावरच्या मुंग्या हे दृश्य चित्रपटातच शक्य आहे. ती चित्रपटाची भाषा आहे. एखाद्या कादंवरीचे चित्रपटरूप आपण पाहतो तेव्हा कादंवरी वाचीत नसतो, चित्रपट पाहात असतो. 'वनगरवाडी' या चित्रपटात आपल्या अगदी जवळ नागप्रतिमा आणि दूरपर्यंतचा उघडावोडका माळ हे दृश्य पुन्हापुन्हा येते. ते 'वाचता' आले पाहिजे.

भाषांतरित कृतीच्या संदर्भात मूळ लेखकाचे स्थान पहिले असते, भाषांतरकाराचे दुसरे असते. तसे कलांतराच्या वावतीत नसते. येथे दुसऱ्या कलेचे नियम लागू करूनच त्या कृतीचे मूल्यमापन करणे योग्य ठरेल.

संदर्भ :

Bill Nichols : *Movies and Methods, Volumes I, II.*

James Monaco : *How to read a film*.

Gerald Mast ; Marshall Cohen : *Film theory and criticism*.

अनुक्रमणिका

शीतयुद्ध सदानंद आणि 'लिमिटेड माणुसकी' : एक अभ्यास

निशिकान्त ठकार

या अभ्यासाच्या मर्यादा आधी स्पष्ट केल्या पाहिजेत.

१. या दोन्ही कलाकृती आपापल्या माध्यमात वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. आपापल्या माध्यमांच्या कक्षा त्यांनी विस्तारल्या आहेत. पण हा अभ्यास म्हणजे त्यांचे समीक्षण वा परीक्षण नव्हे.

२. हा अभ्यास कादंबरीच्या अंगाने केलेला आहे. पण तुलना करून श्रेष्ठ-कनिष्ठ असे काही ठरवायचे नाही, किंवा कादंबरीतले काय घेतले-सोडले-वाढवले याचाही तपास करायचा नाही. संदर्भानुसार या गोष्टींचा विचार होईलही.

३. कादंबरी हाताशी असते तसा चित्रपट असत नाही. त्यामुळे चित्रपटातील तपशिलांचा उल्लेख तेवढ्या सूक्ष्मपणाने होणार नाही. चुकभूल देणे-घेणे. तसेच चिन्हमीमांसा हाही या अभ्यासाचा हेतू नाही.

प्रास्ताविक

चित्रपट आणि कादंबरी ही दोन्ही पूर्णपणे वेगळी कलामाध्यमे आहेत. 'लिमिटेड माणुसकी' पाहण्यापूर्वी *शीतयुद्ध सदानंद* ही कादंबरी वाचलेली असण्याची गरज नसते. तसेच ज्यांनी कादंबरी वाचली त्यांनी चित्रपट पाहिलाच पाहिजे असेही नाही. पण ज्यांनी कादंबरी वाचली आहे आणि चित्रपटही पाहिला आहे त्यांच्या मनात काही प्रश्न निर्माण होतात आणि त्या प्रश्नांची मांडणी ज्यांनी फक्त कादंबरी वाचली आहे किंवा फक्त चित्रपट पाहिला आहे किंवा दोन्हीही केले नाही, पण दोन्ही माध्यमांच्या शक्यतेत रस आहे, त्यांच्याही मनात उत्सुकता निर्माण करू शकेल.

चांगले आणि अर्थपूर्ण चित्रपट साहित्यकृतींवर आधारित असतातच, असे काही समीकरण नाही. किंवा चांगल्या श्रेष्ठ कादंबऱ्यांवर चांगले श्रेष्ठ चित्रपट निर्माण होतात असेही नाही. चांगल्या साहित्यकृतींवर चांगले चित्रपट ही तशी दुर्मीळ कोटी आहे. कारण साहित्यकृतीएवढी उंची गाठणे, तेवढी प्रभावक्षमता असणे आणि मूळ अर्थाचे यथावत् पुन्हा सृजन करणे हे काम सोपे नव्हे. अशा प्रयत्नातूनच दोन्ही माध्यमांच्या मर्यादा आणि सामर्थ्ये स्पष्ट होतात. कोणत्या साहित्यकृतीवर चित्रपट काढायचा, हे दिग्दर्शकाच्या व्यक्तिगत आवडीनिवडीवर अवलंबून असले, तरी श्याम मनोहरांच्या कादंबरीवर कोणी चित्रपट काढत असेल, तर त्याचे अप्रूप वाटावे अशी वर्तमान स्थिती आहे.

कादंबरीची फिल्मीकरणानुकूलता

इतर कुठल्याही कलाप्रकारापेक्षा कादंबरी ही चित्रपटाला - विशेषतः फीचर फिल्मला – जवळची आहे. कादंबरी हा प्रकारच सिनेमाला जवळचा आहे. कथनशीलता – 'नॅरेटिव्हिटी' – हा त्यांना जोडणारा प्रभावी घटक होय. कथेचे सर्व घटक, म्हणजे कथानक, पात्रे, वातावरण, संवाद इ., आणि काळाचा प्रवाही वापर तसेच तपशिलांनी भरलेला अवकाश, अशा आणखी काही गोष्टी आहेत. त्यामुळे नाटकांवर जेवढे चित्रपट घेतले गेले त्यापेक्षा जास्त चित्रपट कथा-कादंबऱ्यांवर घेतले आहेत, असे आपल्याला दिसेल. पटवर्धन 'यकृत', 'हृदय', 'यळकोट'च्या वाट्याला गेले नाहीत. फीचर फिल्मला पडद्यावरची कादंबरी असेही म्हणायला हरकत नाही.

हे ईश्वरराव, हे पुरुषोत्तमराव आधीची आणि महत्त्वाची असूनही तिच्याकडे पटवर्धन वळले नाहीत *शीतयुद्ध सदानंद* या कादंबरीत श्याम मनोहरांच्या लेखनाची सर्व वैशिष्ट्ये कमी-जास्त प्रमाणात असली, तरी तिचे सर्वांत महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे तिची फिल्मीकरणानुकूलता. या कादंबरीची रचनाच दृश्यप्रधान आहे. जवळपास चित्रपटतंत्राने जरी नाही, तरी तशा शैलीने ही कादंबरी लिहिलेली आहे. पटकथा असल्या-सारखीच. पटकथा साधारणपणे दीडएकशे पानांची असते, तशी १४३ पृष्ठांची. 'लिमिटेड माणुसकी' पाहायला १०५ मिनिटे लागतात. *शीतयुद्ध सदानंद* सलगपणे एका बैठकीत वाचली, तर तेवढाच वेळ लागला. दोन्ही कलाकृतींत एकच कथा आहे. कादंबरीत तपशील देणारी शॉटसारखी छोटी छोटी वाक्ये आहेत. ध्वनिसंकेत आहेत. त्यांचे संयोजन चित्रपटीय आहे. आपण हे

* डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर अकादमी (सातारा) यांनी श्याम मनोहर यंच्या समग्र साहित्यावर ऑक्टोबर १९९६ मध्ये आयोजित केलेल्या चर्चासत्रामध्ये वाचलेला निबंध येथे आयोजकांच्या सौजन्याने प्रसिद्ध करीत आहेत. – संपादक

अनुक्रमणिका

चित्रपटासारखे करतोय याची जाणीव श्याम मनोहरांना असावी, याचे पुरावे कादंबरीत आहेत. त्यांची भाषा नुसतीच चित्रात्मक नाही – दृश्यात्मक आहे. म्हणजे शॉट आणि सीनसारखी. फिल्मीकरणाला तपशील फार उपयुक्त असतात. त्यातून लोकेशन आणि प्रसंग यांची मांडणी सुलभ होते. सत्यजित राय यांनी अशा तपशील-पूर्णतेबद्दल विभूतिभूषण बंदोपाध्याय यांची प्रशंसा केली आहे. पण श्याम मनोहरांचे तपशील नुसतेच वर्णनात्मक नसतात. त्याचे अर्थपूर्ण प्रतिमेत रूपांतर झालेले असते. त्यामुळे ती फिल्मीकरणाला अनुकूल ठरते.

जॉर्ज ब्लूस्टोन यांनी 'लिमिट्स ऑफ दि नॉव्हेल अँड दि फिल्म' या निबंधात शेवटी असा निष्कर्ष काढला आहे की, कादंबरी आणि चित्रपट दोन्ही काळ आणि अवकाश यांत घडत असले, तरी कादंबरीत काळ प्रधान असतो आणि चित्रपटात अवकाश हा प्रधान असतो. 'Time is prior in the novel and space is prior in the film.' *शीतयुद्ध सदानंद* – मध्ये काळ जरी पुढे सरकत असला, तरी यातले जग अवकाशनिष्ठ आहे आणि जगण्यातल्या काही स्थितींचे इथे संयोजन झालेले आहे. त्यामुळे कादंबरीने जो अवकाश भरून काढलेला आहे, तो फिल्मीकरणाला अनुकूल ठरला आहे.

श्याम मनोहर तपशील देतात तेव्हा त्यांना दृश्यत्वाचे एक परिमाण असते. स्कूटरवाला सावध होत नाही म्हणताना काय करावं असा विचार करीत 'दोघे दृश्यात गप्प राहिले' असे ते लिहून जातात. मग 'तीन प्रौढ खेडूत बायका जाता जाता रेंगाळल्या. दृश्यात गेल्या' असे म्हणतात. पुढे श्रीरंग-सदानंदची जुगलबंदी बिन्हाडकरू बघतात तेव्हा 'क्षण दोन क्षण हे दृश्य स्थिर होते', असे वर्णन करतात. ही कॅमेरादृष्टी वापरून ते आपली उपस्थिती जाणवून देतात. याआधी म्हणालो त्याप्रमाणे श्याम मनोहर यांना आपली ही कथा आर्ट फिल्मच्या जवळ जाणारी आहे हेही जाणवले असावे; कारण विनूचा मित्र त्याला जेव्हा विचारतो की, श्रीरंग-सदानंद यांची ही काय भानगड आहे?, तेव्हा तो उत्तरतो, 'आर्टफिल्म असती ना? त्याला शोभेल अशी स्टोरी आहेय.' (पृ. १०५). दिग्दर्शक नचिकेत पटवर्धनांनी हे वाक्य वाचले असावे. त्यांनी या कादंबरीची एक चांगल्यापैकी सुसह्य अशी आर्टफिल्म केली. पटकथेत श्याम मनोहरांचा एक-तृतीयांश सहभाग त्यांना उपयुक्तपणे उत्तेजक व बऱ्यापैकी तापदायक झाला असणार. संवाद श्याम मनोहरांचे असणे अटळच होते. ते जवळपास कादंबरीतलेच आहेत. असे बरेचसे फिल्मीकरणाला अनुकूल असले, तरी तसे सोपे सरळ नाहीत.

कादंबरीचे आव्हान

शीतयुद्ध सदानंद फिल्मीकरणाला अनुकूल असली, तरी ही फिल्मी कादंबरी नव्हे. तिच्यात लोकप्रिय कादंबरीचा मालमसाला नाही. तशीच ती पूर्णपणे सिनेशैलीत लिहिलेली प्रायोगिक कादंबरीही नाही. विख्यात फ्रेंच कादंबरीकार, पटकथाकार आणि चित्रपट दिग्दर्शक आलँ रॉब ग्रिए यांनी *ला ज्यालुझी* इं. भाषांतर *द ज्येलसी* व *इन दि लॅबरिंथ* या कादंबऱ्या चित्रपटासारख्या लिहिल्या आहेत. म्हणजे चित्रपटाच्या चौकटीत – दृश्यात – दिसतील ते सर्व तपशील दिले आहेत. एवढे सगळे तपशील देण्याची गरज कादंबरीकाराला नसते. हल्ली कादंबरी म्हणून पटकथाच लिहिण्याचाही एक प्रकार पाश्चात्त्य लोकप्रिय कादंबरीकारांनी सुरू केला आहे. त्यांचा डोळा सिनेमावरच असतो. गंभीर, कलात्मक, प्रयोगशील अशा कादंबऱ्यांची कोटी वेगळी असते. *शीतयुद्ध सदानंद*मध्ये फिल्मीकरणानुकूलता असली, तरी ती मुळात सोपी कादंबरी नाही. सोपेपणाने लिहिल्यासारखी वाटली, तरी.

शीतयुद्ध सदानंद व 'लिमिटेड माणुसकी' या एकमेकींची बरोबरी करणाऱ्या कलाकृती मुळातच होऊ शकत नाहीत. एका माध्यमातले वास्तवद्रव्य, कल्पनाद्रव्य दुसऱ्या माध्यमात आणणे तत्त्वतःच शक्य नसते. चित्रपट व कादंबरी या माध्यमांत मूलभूत अंतर आहे. कादंबरीत भाषिक कथनशीलता असते. चित्रपटात दृश्य कथनशीलता असते. यासाठी भाषा, संगीत, रंग यांचाही उपयोग ते माध्यम करून घेत असते. पण चित्रपटासारखे काळाचे बंधन कादंबरीला नसते. आपण केव्हाही, कुठेही ती वाचू शकतो. चित्रपट एका कालक्रमात पुढे जातो. कादंबरीत मागेपुढे होता येते. ही कादंबरी आपण श्याम मनोहरांच्या दिग्दर्शनाखाली वाचतो; पण आपली मानसचित्रे आपण निर्माण करायला स्वतंत्र असतो. 'लिमिटेड माणुसकी' मध्ये सगळे तयार मिळते. वाडा, हॉस्पिटल, मोटारगॅरेज, गल्लीबोळ आणि पात्रे सगळी निःसंदिग्ध, निश्चित ठरतात. त्यात पुन्हा रजत कपूर, ललिता पवार, निळू फुले वगैरेंना आपण आधीपासूनच ओळखत असलो, तर तेही अडचणीचे ठरते. कादंबरी कशी भाषेतूनच झिरपते; पण चित्रपटात आपण पटवर्धनांचे ऐकूच असे नाही. दृश्यातल्या कोणत्याही तपशिलाकडे आपण लक्ष देऊ. कधी संगीतच ऐकू. कधी संवादालाच दाद देऊ. काही वेगळंच पाहू. कादंबरीत श्याम मनोहर सतत जाणवत राहतात, ते त्यांच्या भाषेमुळे. चित्रपटातील संवादातही ते जाणवत राहतात तेही भाषेमुळे; पण चित्रपटात चित्रपटाचा निवेदक जाणवत नाही. कादंबरीत कथा आणि कथाकार यांच्यातील ताणतणाव भाषेमुळेचं जाणवत राहतात. चित्रपटात कथा आणि प्रतिमा यांच्यातील ताणतणाव मुख्य होतो. त्यामुळे निवेदकाची



भूमिका गौण होते; भाषिक कथनातले अंतर्विरोध चित्रपटात येऊ शकत नाहीत. श्याम मनोहरांचा चिंतनशील आशय, जो भाषेतूनच शक्य आहे, तो चित्रपटात रूपांतरित होऊ शकत नाही. उदा., सदानंद चिंतनशीलपणे म्हणाला, परात्मपणे म्हणाला, किंवा 'काहीतरी हालचाल करावी असं प्रकाशरावांना वाटत होतं; पण वास्तव काही पेलवत नव्हतं की नाटकी काही सुचत नव्हतं.' तशीच वर्णनातली पुनरुक्तीही चित्रणापलीकडची आहे. उदा., 'भट्टीच्या इस्त्रीचे आठ दिवस वापरून मळके झालेले कपडे घातलेले दोन तरुण' वगैरे. तात्पर्य, शब्द ही कादंबरीकाराची मोठी शक्ती आहे. चित्रपटात पटवर्धनांनी सदानंदची पादत्राणे, पैशाचा पाऊस अशा काही प्रतिमा स्वतंत्रपणे अवश्य निर्माण केल्या आहेत; पण चित्रपटातील प्रतिमांतून कादंवरीचे शब्द परत मिळणे कठीण. कारण जॉर्ज ब्लूस्टोन यांच्या शब्दात 'Where the novel discourses, the film must picture.' वैचारिक संकल्पनांसाठी दृश्य प्रतिमा शोधून त्यांची अवकाशात मांडणी करणे शक्य नसते. कारण विचाराचे बाह्यीकरण केले, की विचार संपतो. विचार चित्रपटात थेट दाखवता येत नाही, असेच त्यांचे म्हणणे आहे. संकल्पनात्मक जाणिवा चित्रपटात उतरवता येत नाहीत, हाच या दोन माध्यमांतला प्रचंड विरोध आहे.

'लिमिटेड माणुसकी' या चित्रपटाच्या पटकथा-संवादलेखनात श्याम मनोहर जरी सहभागी असले, तरी चित्रपटावर स्वाक्षरी आहे ती पटवर्धनांचीच. आर्टफिल्ममध्ये दिग्दर्शक हाच लेखक असतो. चित्रपटाचा असा सिद्धान्त मानला जातो. या प्रक्रियेत मूळ कादंवरीकाराचे स्थान गौण होते. मूळ कथनशीलताही नाहीशी होते आणि मूळ संहितेचा अर्थ पडद्यावर जाताना उणावतो, हरवतो किंवा विघडतो. जोनाथन ब्रुम्स यांचे तर असे म्हणणे आहे की, असे रूपांतर हे मूल्यऱ्हास करणारेच असते. याला ते 'Vulgar Visual' असे म्हणतात. (*Page to Screen : Adopting literary text*). अशा रूपांतरामुळे लेखकाचा आपल्या कृतीवरील अधिकार संपतो, असेही त्यांचे म्हणणे आहे.

रूपांतरकार कादंबरी हा आपला कच्चा माल आहे, असे समजतात. तसाच तिचा वापरही करतात. त्यामुळे चित्रपटातील आशय आणि त्याचा आविष्कार यांची कादंबरीशी असलेली नाळ तुटते. जे संरचनात्मक आणि चिंतनशील द्रव्य आहे, त्याचे ऐंद्रिय आणि दृश्य रूपांतर होणे हे माध्यमभेदामुळे अटळ असते. त्यामुळे 'लिमिटेड माणुसकी' वर पटवर्धनांची स्वाक्षरीही अटळ ठरते. ते व्यावसायिक दिग्दर्शक नसल्यामुळे आपण त्यांच्याकडून मनोरंजनापेक्षा जास्त सखोल जीवनजाणीव देणाऱ्या अर्थपूर्ण चित्रपटाची अपेक्षा करतो. एका अर्थपूर्ण कादंबरीची निवड करून ते तिचे चित्रपटाच्या भाषेत रूपांतर करण्याचे आव्हान स्वीकारतात, याबद्दल ते अभिनंदनास पात्र ठरतात. भारतीय आणि विशेषतः मराठी चित्रपटक्षेत्रात चित्रपटमाध्यमाचा असा अर्थपूर्ण वापर करणारा चर्चास्पद चित्रपट दुर्मीळच म्हणावा लागेल.

चित्रपटाच्या शीर्षकाचा विचार

कादंबरीतून चित्रपटाकडे जाण्याच्या या कलात्मक आव्हानाच्या प्रक्रियेत 'लिमिटेड माणुसकी' हा चित्रपट माणसाच्या जगण्याचा अस्तित्वमूलक गंभीर विचार आणि खेळकर प्रहसनशील दृश्य शैली यांच्या अंतर्विरोधात सापडतो. चित्रपटाच्या नावापासूनच हे जाणवू लागते.

ज्या *शीतयुद्ध सदानंद* या कादंबरीवरून हा चित्रपट तयार केलेला आहे, त्या कादंबरीचे नाव चित्रपटाला ठेवलेले नाही. इंग्रजीत पुन्हा In search of Perpetual Happiness' असेही म्हटले आहे. या दोन नावांतून दोन वेगळी आशयसूत्रे व्यक्त होतात. श्याम मनोहरांनी आपले मुख्य आशयसूत्र अर्पणपत्रिकेच्या जागी/ऐवजी 'सदा आनंदात राहावे अशी माणसाची धडपड आहे आणि माणसांनी युद्धाचा शोध लावला' या शब्दांत आरंभीच मांडून ठेवलेले आहे. यातला अर्धा भाग इंग्रजी शीर्षकात येतो. 'लिमिटेड माणुसकी' हे नाव ठेवण्यामागे अर्थातच काही तर्क असला पाहिजे. गाजलेल्या कादंबऱ्यांवर जे चित्रपट तयार झालेले आहेत, त्यांनी प्रायः मूळ नाव कायम ठेवलेले आढळते. उदाहरणे खूप आहेत. 'ग्रेप्स ऑफ राथ', 'टिन ड्रम', 'क्राइम ॲण्ड पनिशमेंट', 'वॉर ॲण्ड पीस', 'पॅसेज टू इंडिया', 'पथेर पांचाली', 'साहिब, बीबी और गुलाम', 'बनगरवाडी'.

'शीतयुद्ध सदानंद' नाव न ठेवण्यामागे दोन कारणे संभवतातः एक ह्या नावाबद्दल विश्वास न वाटणे. दुसरे त्या नावाचा दबाव न येणे. प्रसिद्ध कादंबऱ्यांच्या नावाचा व्यावसायिक लाभ होऊ शकतो. तोही दबाव नसावा. या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर अतुल पेठे यांनी केले आहे; पण त्यांनी त्याचे नाव बदलले नाही. त्यांच्यावर नावाचा दबाव असावा.

जी कृती अभिजात आणि लोकविख्यात असते, तिच्या नावात बदल करणे सोपे नसते. एखादी कृती एकदमच अभिजात म्हणून जन्माला येत नाही. कालक्रमाने तिची विलक्षणता जाणवू लागते व ती अभिजात होऊ लागते. उदा. *कोसला*. *शीतयुद्ध सदानंद* ही कादंबरी फारच नशीब घेऊन आलेली आहे, असे वसंत आबाजी डहाके यांनी म्हटले आहे ते अगदी अलीकडे. आता ती आधुनिक अभिजात कृती होण्याच्या प्रक्रियेत आहे.

त्यापूर्वीच्या अवस्थेत नाव बदलण्याची हिंमत होणे स्वाभाविक आहे. जेव्हा अशा अर्थपूर्ण नावाचा दबाव कमी पडतो, तेव्हा माध्यमाचा दबाव वाढणे स्वाभाविकच असते. 'लिमिटेड माणुसकी' हे नाव चित्रपट माध्यमाच्या दबावातून आलेले आहे. तसे तेही नाव आगळेवेगळे आहे; पण या नाव बदलण्याचा संबंध अखेर कृती कोणते विधान करते, त्याच्याशी आहे.

चित्रपट आणि कादंबरी वेगवेगळी विधाने मांडतात याचा संकेत नावबदलातून मिळतो. ही दोन्ही वेगळी माध्यमे आहेत हे आपण पाहिले. 'लिमिटेड माणुसकी' पाहण्यापूर्वी *शीतयुद्ध सदानंद* वाचून यायला हवे अशी गरज नाहीच, पण चित्रपट पाहिल्यानंतरही कादंबरीबद्दल उत्सुकता वाटावी व ती कादंबरी वाचायला घ्यावी याचीही गरज नाही याचाही संकेत नावबदलातून मिळतो. त्यामुळे कादंबरीला न्याय देण्यात चित्रपट बराचसा यशस्वी झाला असे जरी समीक्षकांनी म्हटले असले, तरी अखेर कादंबरीच्या कक्षा व्यापक होण्यासाठी काहीच उपयोग नाही. 'लिमिटेड माणुसकी'च्या प्रदर्शनानंतर *शीतयुद्ध सदानंद*चे वाचक वाढतील का, किंवा ज्यांनी आधीच वाचले होते त्यांची कादंबरीबद्दलची समज वाढेल का, याची पाहणी करणेही अवघड आहे.

नावबदलातून आशयसूत्रबदलाचा संकेत मिळतो तो तपासून पाहू. सदानंद म्हणतो, 'कोल्ड वॉरच खेळलं पाहिजे. आजच्या माणसांनी चांगलं शोधून काढलंय, कोल्ड वॉर'. शीतयुद्धाच्या कक्षा मध्यमवर्गीय माणसाच्या भ्याडपणापर्यंत येऊन पोहोचतात. वर्तमान काळावरचं लक्ष उडवून भविष्याचं बोलून गोंधळ उडवायचे डावपेच तो आखतो. सदा आनंदात राहायचे तर शीतयुद्ध खेळत राहिले पाहिजे, या अंतर्विरोधात मानवी अस्तित्व सापडलेलं आहे. पण 'लिमिटेड माणुसकी' म्हटल्यावर एक विशिष्ट व्यवहार हे आशयसूत्र बनते. कादंबरीचा तत्त्वदर्शनात्मक अनुभव चित्रपटात विरळ होतो. तो प्रहसनाच्या अंगाने प्रकट होऊ पाहतो. कादंबरीला कोणी विनोदी, विडंबनपूर्ण किंवा प्रहसनात्मक म्हटलेले नाही; पण चित्रपटात मात्र हे विशेष अधोरेखित होतात. निळू फुले, सुधीर जोशी यांच्या अभिनयाने यात भर पडते. मूळ कादंबरीत नसलेले प्रसंग प्रायः विनोदनिर्मितीसाठी येतात. त्यात अर्थातच गंमत असते. उदा., स्कूटरवाला बेशुद्ध पडल्यावर एक 'पहिलवान' पाणी मागवतो. तो ते त्या बेशुद्ध माणसाच्या चेहऱ्यावर शिंपडणार अशी अपेक्षा असताना पहिलवान स्वतःच ते पिऊन टाकतो. ही जागा गाण्यातल्या तिहाईप्रमाणे पुनःपुन्हा घेतली जाते. केवलवाल्याचे गाणे ही जास्तीची भर आहे. गाणे उडत्या चालीचे, समाजदर्शन घडवणारे, कादंबरीला आणखी वर्तमानात आणणारे. केवलवाल्याचे उंच बिल्डिंगवर उभे राहणे, उलटे दिसणे वगैरे दृश्यांचे चित्रीकरण सुरेख व गतिशील आहे; पण केवलमधून येणाऱ्या संकटाची भीषण चाहूल नाही जाणवत. तसाच उर्मिला-सदानंदांचा एक शृंगारप्रसंग. उर्मिला सदानंदाला बायकांचा मेकप करते. मुळात फक्त स्प्रे उडवलेला आहे; पण सिनेमात तो स्प्रेऽऽऽ होतो. पुढच्या दृश्याची दहशत वाढावी असा हेतू असावा. पण 'तुम राधे बनो श्याम' ही बिरजू महाराजांची ठुमरी आणि 'रसिया को नार बनावो जी' ही कुमारांची रचना प्रतिध्वनित व्हावी, अशी रमणीयता या दृश्यात जाणवते. हॉस्पिटलच्या कर्मचाऱ्यांनी केलेला पाठलाग, (हॉस्पिटलमध्येही उर्मिलाचे बेशुद्ध होणे वगैरे विनोदी प्रकार आहेतच), क्लोजअप, उंचावरून घेतलेली दृश्ये, कट्स/काही विशिष्ट कॅमेरा अँगल्स इत्यादी कौशल्ये वापरून आणि संवादांचा आधार घेऊन या प्रहसनात्मकतेला आवर घालण्याचा प्रयत्न अवश्य केलेला आहे. आणि त्यामुळेच हा चित्रपट 'शोकात्म प्रहसनात्मक' आहे! यात सर्वोत्तम 'काळा विनोद' (ब्लॅक ह्युमर) अवतरला आहे, असे म्हणायचा मोह समीक्षकांना झालेला आहे. असणे आणि दिसणे यांतला अंतर्विरोध जेवढ्या तीव्रतेने कादंबरीत प्रकट होतो, तेवढ्या तीव्रतेने चित्रपटात प्रकट होणे शक्य नसल्याने दिसण्यातल्या गमती ठळक होतात. श्याम मनोहर कादंबरीत माणसांचे जगणे बघतात आणि आपल्याला ते जगणे आणि त्यांचे बघणे दोन्ही दाखवतात. चित्रपटात फक्त जगणेच दाखवले जाऊ शकते. त्यामुळे बघण्यातला तिरकसपणा, उपरोध, अंतर्विरोध यांची भरपाई प्रहसनशील चित्रणातून भरून काढावी लागते.

चित्रपटाचा रूपबंध

या सर्व प्रक्रियेतून चित्रपटाचा जो रूपबंध तयार होतो त्याचा विचार केला म्हणजे कादंबरीचे चित्रपटाने काय केले, हे आपल्या ध्यानात येईल. " 'लिमिटेड माणुसकी' हा चित्रपट म्हणजे मराठीत जवळजवळ पहिल्यांदाच शोकात्म प्रहसनात्मक चित्रपट निर्माण झालेला आहे" असे डहाके यांनी म्हटलेले आहे, ('वृत्तमानस', मुंबई, २३.६.९६). शिवाय हे नाव त्यांना अन्वर्थकही वाटलेले आहे. श्री. हुंनेद कॉंट्रॅक्टर यांनी हा चित्रपट म्हणजे 'an ode to black humour' असे म्हटले आहे. श्याम मनोहरांची नाटके 'ब्लॅक कॉमेडी' म्हणून नावाजलेली आहेत. त्यांच्या कथा-कादंबऱ्यांतूनही सामाजिक संबंधातून जन्म घेणाऱ्या भयभावनेचे अस्तित्वमूलक आणि वर्गीय जाणिवांनी युक्त असे चित्रण मिळते. जगण्यातले अंतर्विरोध त्यांच्या लिखाणात तत्परतेने आणि तिरकसपणे व्यक्त होत असल्यामुळे त्यांच्या लिखाणाला कॉमेडीची एक विचित्र परिमिती लाभते. त्यामुळे ते शोकनाट्यासारखे भयावह आणि करुणास्पद होत नाही. ते भयग्रस्त पण हास्यास्पद होते.

शीतयुद्ध सदानंद ही मुळातच 'ब्लॅक कॉमेडी' नाही, कारण यातले प्रसंग भेसूर विनोदी नाहीत; किंवा भयही दारुण नाही. जे मुळातच पैलवान नाहीत, आणि फक्त दोनचार रट्टेच हाणणार आहेत, त्यातून भयाचा आतंक जीवघेणा होत नाही. मध्यमवर्गीय मानसिकतेचे वस्त्रहरण होते ते अशा अपघाती, तात्कालिक आणि वास्तवशील कल्पनेतून. तेव्हा मुळातच जी कृती शोकात्म नाही, तिचे फिल्मीकरण प्रहसनात्मकच होऊ शकते. चित्रपट शोकात्म करावा असा दिग्दर्शकांचाही हेतू दिसत नाही. मूळ कादंबरीत नसलेल्या ज्या गोष्टी चित्रपटात आणल्या आहेत, त्यांनी प्रहसनात्मकतेतच भर पडते. तरीही चित्रपटात भयाचा एक पुसट अंतःप्रवाह जाणवतो. पण त्याची जात 'शहरभर मेलेल्या माणसांची रस्त्याला नावं आहेत. मेलेल्या माणसांचंच राज्य आहे,' असे अनुभवणाऱ्या उर्मिलेच्या उद्गारासारखी नाही. चित्रपटातील संगीत आणि रंगसंगती यांचा प्रयोगही भयवर्धक नाही. आणि मुख्य म्हणजे चित्रपटाचा शेवटही गोड आहे. त्यामुळे भयमुक्ती मिळून प्रेम सुरू होते. शेवट गोड हे जरी भारतीय असले, तरी आपल्याकडे कोणीही पुरुष आनंदाने दुसऱ्या पुरुषाचा मुका घेत नाही. आपण फार तर कडकडून भेटू; पण येथे दोन पैलवान पुरुष दुसऱ्या एका पुरुषाच्या (तो बायकी आहे असे म्हणू नका) दोन्ही गालांचे एकाच वेळी एका एका बाजूने मुके घेतात. साठा उत्तरी कहाणी सफळ संपूर्ण होते. जसे त्यांना सुख झाले, तसे ते चित्रपट पाहणारांना होवो. याच वेळी हॉस्पिटलच्या पार्श्वदृश्यात DDK + NFDC अशी अक्षरे दिसतात. ऋणनिर्देशाचा हा प्रकार प्रहसनशैलीतच खपून जाणारा आहे. अशा प्रकारच्या शेवटाला 'क्लोज एंड' म्हणतात. आपण त्याला 'मुका शेवट' म्हणू या. श्रेष्ठ कलाकृती संपल्या तरी संपत नाहीत; कारण त्यांचा शेवट खुला असतो. Open End. मूळ कादंबरी तशी आहे. त्यातला शेवटचा प्रसंग असा आहे – गोविंद-श्रीरंग एका मैदानात येतात. त्यांचं युद्ध संपलेलं आहे. गोविंदानं चिडून हातात घेतलेली विटकर श्रीरंग टाकायला लावतो. एका तंद्रीत त्याला ओढत नेतो. त्याला जगण्यातले सत्य सापडलेले असते. 'ही सृष्टी नीट पाहिली तर शहाणपणच यील माणसाला. हाच अनुभव आधी भास्करराव आणि सदानंद यांनी जवळपास याच शब्दांत व्यक्त केलेला आहे. पण मैदानातल्या झाडाखालच्या अंधाराचा आसरा घेऊन त्याच्या कानात पुटपुटतो, 'शहानपन नको वाटतंय.' दोघेही विचित्रपणे खदखदा हसू लागतात. शीतयुद्धातून मिळवलेला हा आनंद आहे; पण तो सदा राहणारा नाही. श्रीरंग यावेळी झाडाआड होत विचित्रपणे खदाखदा हसतो आहे. कावरावावरा झालेला गोविंदही क्षणार्धात तसेच हसू लागतो. ही स्थिती पुन्हाःपुन्हा येणार, कारण दरवेळीच 'शहानपन' नको वाटणार. त्यामुळे कादंबरी संपली, तरी विषय संपत नाही. चित्रपटाची सुरुवातही कादंबरीप्रमाणे प्रेतयात्रेने होत नाही. सदानंद नोटा मोजताना दिसतो. त्यामुळे चित्रपट हा दोन सुखस्थितींच्या मधल्या अवस्थेत घडतो. ही मधली अवस्था अधूनमधून चिंतनशील झालेली आहे.

अशा प्रकारच्या चित्रपटाला 'ब्लॅक कॉमेडी' किंवा 'शोकात्म प्रहसनात्मक' म्हणण्यापेक्षा 'सिच्युएशनल कॉमेडी किंवा सिटकॉम' म्हणणे योग्य होईल. सिटकॉममध्ये कथारचनेत अशा काही स्थिती निर्माण केल्या जातात, की ज्या वैशिष्ट्यपूर्ण असतात, हास्यकारक असतात आणि एक नैतिक समस्याही प्रस्तुत करतात. विशिष्ट चौकटीत मानवी स्थितीबद्दल काहीएक सुसंगत असा सामाजिक अभिप्रायही व्यक्त केला जातो.

माणुसकी लिमिटेड ठेवण्याचा सल्ला श्रीरंग गोविंदला देतो; पण चित्रपटाचे नाव ठेवताना 'लिमिटेड माणुसकी'चा अर्थ दिग्दर्शक कसा घेतात? फिल्म सर्टिफिकेशन ऑफिसरला लिहिलेल्या पत्रात ते म्हणतात – लिमिटेड माणुसकी म्हणजे माणुसकी मर्यादित किंवा सीमित आहे असे नव्हे, तर मर्यादित स्थितीत जगण्याची प्रक्रिया म्हणून माणुसकीबद्दलची जाणीव करून घेण्याची संधी आपल्याला मिळते. 'लिमिटेड स्टेट' असे शब्द आहेत. त्यामुळे येथे कोणी नायक किंवा खलनायक नसतो; दुष्टत्वाचा प्रभाव सगळ्यांवर असतो. सगळेजण एकमेकांना दुःख देतात; पण प्रत्येक वेळी दुरुस्त करायची शक्यता असते. त्यामुळे दुष्टत्वातून मुक्तही होतात, प्रेमभराने एकमेकांना भेटतात. अशी ही 'मिथ' चित्रपटात आहे, तशी ती कादंबरीत नाही. सिटकॉम सुखान्त असते.

पटवर्धनांनी 'मिथ'चा संबंधच शहाणपणा शिकण्याशी जोडला आहे. माणूस शहाणपण जाणतो; पण त्याचा स्वीकार करायची त्याची तयारी नसते. मानवी मनाची ही ॲब्सर्ड अवस्था स्थानिक असली, तरी चित्रपटात ती मानवी गुणविशेष आणि तात्त्विक घटना आहे, असेही त्यांचे मत आहे. पण चित्रपट या जाणिवेत संपत नाही. त्यामुळे अंतिम परिणाम ब्लॅक कॉमेडीचा किंवा शोकात्मतेचा राहत नाही. ब्लॅकला हसतखेळत वळसा घालून नेणारी, शोकात्मतेच्या रस्त्याला जाऊन पाठ फिरवणारी स्थितीची कॉमेडी होते. 'Perpetual happiness' मध्येही एक सतत प्रक्रियेची जाणीव आहे. चित्रपटात मात्र शेवटी पूर्णविराम येतो. म्हणून या चित्रपटाला 'प्रबुद्ध स्थिति-प्रहसनात्मक चित्रपट' असे म्हणता येईल.

उपसंहार

चित्रपट हे सगळ्यांत महाग असे कलामाध्यम आहे. त्याच्यासाठी अनेकांचे साहाय्य घ्यावे लागते. ते सर्वांत जास्त तंत्रनिर्भर असे माध्यम आहे. चित्रपट प्रभावी होण्यासाठी तंत्रकुशलता अतिआवश्यक असते. आर्थिक प्रश्नही गुंतलेला असतो. अशा वेळी साहित्यिक कृतीवर चित्रपट काढणे हे जोखमीचे काम ठरते. मूळ साहित्यकृतीचे चित्रभाषेत नवे व्याकरण घडवावे लागते. साहित्यकृतीच्या निवडीपासून दिग्दर्शक-पटकथाकारांपुढे आव्हाने उभी असतात. या अडचणींवर मात करून काही चांगले चित्रपट आपल्याला पाहायला मिळतात. 'गुड अर्थ', 'गॉन विथ दि विंड', 'डॉ. झिवॅगो', 'पॅसेज टू इंडिया', 'साहिब, बीबी और गुलाम' इत्यादी.

शीतयुद्ध सदानंद या कादंबरीत सुरुवातीच्या आशयसूत्रा-पासून ते शेवटच्या 'शहाणपण नको वाटतंय' पर्यंत डोक्याला ताप देणाऱ्या गोष्टी आहेत. 'लिमिटेड माणुसकी'मध्ये हा ताप वराच उतरलेला आहे, तरी ऊब शिल्लक राहिलेली आहे. कारण यातल्या संवादांनाच नव्हे, तर चित्रभाषेलाही साहित्यिकतेचा स्पर्श झालेला आहे.

दृश्य माध्यमे साहित्यकृतींना मोडीत काढून टाकू लागलेली असताना आणि चांगल्या साहित्यापासून सिनेमा लांब जात असताना, पटवर्धनांचा हा प्रयोग दिलासा देणारा ठरतो. खरोखरीचा मराठी, पण आधुनिक चित्रपट म्हणून या चित्रपटाची दखल कालांतराने घेतली जाईलच. आणि तेव्हा तो खरोखरच आधुनिक अशा श्याम मनोहरांच्या कादंबरीवर आधारलेला आहे, याचीही दखल जाणकारांना घ्यावी लागेल.



अनुक्रमणिका

शीतयुद्ध सदानंद आणि लिमिटेड माणुसकी

सीताराम रायकर

श्री श्याम मनोहर यांच्या शीतयुद्ध सदानंद या कादंबरीवरून नचिकेत आणि जयू पटवर्धन यांनी 'लिमिटेड माणुसकी' हा चित्रपट तयार केला आहे. या चित्रपटाची पटकथा नचिकेत व जयू पटवर्धन आणि कादंबरीकार श्याम मनोहर यांनी लिहिली आहे. त्यामुळे कादंबरी आणि चित्रपट दोहोतही श्री श्याम मनोहर यांचा सहभाग आहे. हा चित्रपट पाहिल्यावर कादंबरी आणि चित्रपट यांच्या नात्यासंबंधी माझ्या मनात आलेल्या प्रतिक्रिया इथे नोंदवीत आहे.

– १ –

एका माध्यमातील कलाकृतीचे रूपांतर दुसऱ्या माध्यमात करण्याची उर्मी कलाकाराला येणे ही जुनी गोष्ट आहे. चित्राचे रूपांतर शिल्पात किंवा कवितेत, नाटकाचे रूपांतर चित्रपटात, कादंबरीचे नाटकात, कथा-कादंबऱ्यांचे चित्रपटात अशी अनेक रूपांतरे आपल्याला माहीत आहेत. दोन माध्यमांतील समान गोष्टी जितक्या अधिक तितक्या प्रमाणात रूपांतराचे प्रश्न कमी जटिल होणार हे उघड आहे. रूपांतरित कलाकृतीची तुलना मूळ कलाकृतीशी होणेही अपरिहार्यच असेल. अशा तुलनेतून माध्यमांच्या सापेक्ष मर्यादा, शक्तीस्थाने यांची अधिक चांगली जाण येऊ शकते. स्वतंत्र निर्मिती करू शकणाऱ्या कलावंताला अशा आधीच सिद्ध झालेल्या, स्वतःच्या माध्यमाच्या कायदेकानूंनी, संकेतांनी, तंत्रवैशिष्ट्यांनी बद्ध असलेल्या कलाकृतीचे रूपांतर करावे वाटते, उत्कटतेने वाटते हा कलानिर्मिती क्षेत्रातला एक कुतुहलाचा भाग आहे.

कथा, कादंबरी (किंवा निवेदनात्मक साहित्याकृती – कारण चरित्र, आत्मचरित्र यांसारख्या निवेदनात्मक कृतींवरही चित्रपट निर्माण होतात, होऊ शकतात) हे निवेदनात्मक वाङ्मय प्रकार चित्रपट या माध्यमाला जवळचे आहेत ही सर्वमान्य गोष्ट अधिक विस्ताराने सांगायची आवश्यकता नाही. व्यक्तिरेषा, प्रसंग, संविधानक, संवाद इ. गोष्टी दोन्हीकडे समान असल्या तरी, या दोन माध्यमांची आशय प्रकट करण्याची 'भाषा' वेगवेगळी आहे आणि या भाषाभेदामुळे रूपांतरित कलाकृती अपरिहार्यपणेच मूळ कृतीपेक्षा 'वेगळी' असणार हेही मुद्दे इथे चर्चेस घेण्याचे कारण नाही. ते सर्वज्ञातच आहेत. उदाहरणार्थ, कादंबरीपेक्षा चित्रपट 'वेगळा' होण्याचे आणखी एक कारण म्हणजे नाटका-प्रमाणेच चित्रपटही अनेक कला एकत्र घेऊन बनणारा कलाप्रकार आहे. तो composite कलाप्रकार आहे. कादंबरीची संहिता या दृष्टीने नाटकाच्या लिखित संहितेसारखी आहे. आणि नाटकाचे रंगमंचावर मूर्त होणारे रूप ज्याप्रमाणे संहितेपेक्षा 'वेगळे' असते तशाच प्रकारे कादंबरीची पटकथा आणि चित्रपट ही स्थित्यंतरे कादंबरी आणि चित्रपट या दोन माध्यमांचे पृथकत्व जाणवून देतात. कादंबरीपेक्षा चित्रपट वेगळा असणार आणि तो तसा वेगळा का असणार हेही आपल्या ध्यानात येऊ शकते.

– २ –

तथापि हे 'वेगळेपण' तपासण्याचा इथे हेतू नाही. एक चित्रपट दिग्दर्शक कादंबरीकडे इतका आकृष्ट होतो की त्या कादंबरीचे चित्रपटात रूपांतर केल्याशिवाय त्याला राहावत नाही. अशावेळी कादंबरीच्या कोणत्या गुणवैशिष्ट्यांकडे तो आकर्षित होतो? त्या कादंबरीच्या अंगी असलेल्या त्याच्या स्वतःच्या चित्रपट माध्यमाच्या शक्यता किती विस्तारता येतील, चित्रपटाच्या तंत्राच्या आणि 'भाषेच्या' क्षेत्रात नवीन काय घडवून आणता येईल हा विचार तर त्याच्या मनात निश्चित असणार. पण हा विचार कादंबरीच्या वाचनाने किंवा कादंबरीच्या आशयाच्या आकलनापासून सर्वस्वी वेगळा, असंबद्ध नक्कीच नसणार. स्वतःला पडलेले तांत्रिक, माध्यमविषयक प्रश्न सोडवण्यासाठी केलेले रूपांतर स्वरूप चित्रपट अगदी 'वेगळा', मूळ कादंबरीशी 'फार थोडे इमान राखणारा' असा होण्याची शक्यता खूपच. उलट कादंबरीच्या आशयाच्या आकलनामुळे प्रभावित झालेला दिग्दर्शक तांत्रिक, माध्यमविषयक नवीन अत्यंत धाडसी प्रयोग करूनही कादंबरीचा गाभ्याशी असलेल्या अनुभवाशी (अशा अनुभवाच्या आकलनाशी) सच्चा राहील. मग चित्रपट कादंबरीहून 'वेगळा' असूनही कादंबरीच्या आकलनातून येणारे भानच चित्रपटातूनही तो निर्माण करील. जोसेफ कॉनरॅड या कादंबरीकाराच्या Heart of Darkness च्या आशयाने, प्रभावित झालेल्या दिग्दर्शकाने Apocalypse Now हा चित्रपट निर्माण केला. सर्वसामान्यपणे कॉनरॅडची





कादंबरी आणि हा चित्रपट यांची तपासणी केली तर चित्रपटाचा 'वेगळे'पणा सहज उठून दिसतो. पण तरीही चित्रपट पाहिल्यानंतरचा अनुभव आणि कादंबरी वाचल्यानंतरचा अनुभव एकाच कुळीचा राहातो. आशयाचे आकलन आणि त्या आकलनाची चित्रपटमाध्यमात झालेली अभिव्यक्ती एकच भावनिक अनुभव निर्माण करतात. तेव्हा कादंबरी आणि चित्रपट यांचा विचार करताना हा आकलनाचा, कलाकृतीच्या अनुभवाचा मुद्दाही अवश्यपणे विचारात घ्यायला हवा.

– ३ –

कलाकृतीच्या आकलनाचा मुद्दा मला महत्त्वाचा वाटतो. कलाकाराला त्याच्या कलाकृतीद्वारे काय दाखवायचे, सांगायचे आहे; ते सांगण्यासाठी त्याने कोणती तंत्रे वापरली, कशी मांडणी केली हे सगळे परस्पर संबद्ध मुद्दे आहेत. एका कलावंताला दुसऱ्या कलाकृतीचे 'आकलन' कसे होते याचे एक उदाहरण म्हणून मी ऑडेन या इंग्रज कवीच्या Musée Des Beaux Arts या प्रसिद्ध कवितेचा उल्लेख करीन. ही कविता ऑडेनला ब्रुगेल या प्रसिद्ध चित्रकाराच्या 'इकारस' या चित्रावरून सुचली. मानवी शरीराला पंख कृत्रिमरीत्या जोडून पक्ष्याप्रमाणे उड्डाण करण्याच्या ईर्ष्येने – माणसाच्या जमिनीला बांधने असण्याच्या मर्यादेचे उल्लंघन करण्याच्या महत्वाकांक्षी ईर्ष्येने – केलेले हे साहस होते. मानवी 'स्वतंत्र'तेच्या इतिहासातला हा मोठाच रोमांचकारी क्षण. पण इकारस उतावळेपणाने खूप उंचावरून उड्डाण करू लागला. सूर्यकिरणांच्या प्रखरतेने ज्या मेणाने पंख त्यांच्या शरीराला जोडले होते ते मेण वितळले आणि तो समुद्रात कोसळला. हा कोसळण्याचा क्षण ब्रुगेलने आपल्या चित्रात पकडला आहे. हे चित्र पाहताना ऑडेनला जे आकलन झाले ते दुहेरी असे आहे. त्याच्या लक्षात येते की एवढी महत्त्वाची घटना पण चित्रात इकारस अगदी एका बाजूला आहे. समुद्रात पडताना त्याच्या तोंडून वेदनेची किंकाळी फुटली असणार पण तीही चित्रात जाणवेल न जाणवेल अशी चित्रित केलेली आहे. मग चित्राच्या मध्यभागी, डोळ्यात भरणारे काय आहे? तर शेतात रोजची कामे करणारा शेतकरी, कुठुनतरी निघून कुठंतरी जाणारं एक ऐष आरामी जहाज, एका झाडाला आपला पार्श्वभाग घासून कंड शमवणारा घोडा. या मांडणीवरून ऑडेनला दुसरे आकलन होते : या जुन्या उस्तादांना (Old Masters) जीवनाची, जीवन व्यवहाराची किती पक्की, चोख जाण होती! इकारसची कथा, त्याचे समुद्रात कोसळणं मानव जातीच्या दृष्टीनं केवढं रोमहर्षक, केवढं महत्त्वाचं पण रोजच्या जगरहाटीत त्याचं स्थान काय? शेत नांगरणाऱ्याला, जहाजातून ऐषआरामी प्रवास करणाऱ्याला आणि कंड शमविण्यासाठी झाडाला पार्श्वभाग घासणाऱ्या घोड्याच्या तें खिजगणतीतही नाही. त्यांच्या दृष्टीनं ते महत्त्वाचं नव्हतंच. ऑडेनने स्वतःचं आकलन अतिशय प्रभावीपणे मांडलेय. तो म्हणतो. For them it was not *an important failure* (अधोरेखन माझे) आणि या परिस्थितीची ब्रुगेलला खोल जाण होती म्हणून त्याने आपल्या चित्रातही इकारसला एका कोपऱ्यात, गौण स्थान दिले.

ऑडेनच्या कवितेत ब्रुगेलच्या इकारसचे किंवा इतर चित्रांचेही यथातथ्य चित्रण नाही. त्या चित्रांच्या आकलनातून आलेली जाण मात्र अतिशय काव्यात्मपणे, समर्थपणे आपल्याला त्याच्या कवितेतून जाणवते.

– ४ –

शीतयुद्ध सदानंद या कादंबरीवरून तयार केलेला 'लिमिटेड माणुसकी' हा चित्रपट पाहिल्यानंतर माझ्या मनात हा आकलनाचा मुद्दा विशेषेकरून उपस्थित झाला. कादंबरीकाराला या कादंबरीत काय सांगायचे आहे? त्या 'सांगण्याची' मांडणी कशी, कोणत्या तंत्राने केली आहे?

कादंबरी सुरू करण्यापूर्वी लेखकाने तिला एक अर्थपूर्ण टिप्पणी जोडलेली आहे. 'सदा आनंदात राहावे अशी माणसाची सनातन धडपड आहे. आणि माणसांनी युद्धाचा शोध लावला.' ही वाक्ये केवळ परिचित विरोधाभासच पुन्हा मांडीत नाहीत. त्यांच्या मांडणीत वापरलेला 'आणि' हा शब्द अतिशय सूचक आहे. सदा आनंदात राहावे अशी अवस्था माणसाला प्राप्त करता येईल असे काही तरी त्याच्यात आहे. पण त्याचा वापर करून 'सदानंदी' व्हावे याला सुरुंग लावणारी प्रवृत्तीही त्याच्यात आहे. या प्रवृत्तीतून माणसाने युद्धाचा शोध लावला. युद्ध वाइट खरे पण निदान त्यामध्ये शौर्य, धाडस, निधडेपणा अशांसारखे गुण तरी दिसतात. युद्धाचं आणखी विकृत, अपकर्ष दाखवणारे रूप म्हणजे शीतयुद्ध. कादंबरीतली सगळीच माणसं भ्याड, पटकन घाबरणारी, गडबडून जाणारी, नेहमीपेक्षा जरा काही वेगळे घडले की अगतिक, असहाय्य होणारी ('काय करायचं?' हा एक पुनः पुन्हा येणारा प्रयोग) आहेत. सगळीच छोटी, खुजी, स्वतःच्या स्वार्थापुरती पाहाणारी, इतरांना वापरणारी, स्वतःला घरात आणि स्वतःतच कोंडून घेणारी आहेत. पोलीस कॉन्स्टेबल म्हणतो त्याप्रमाणे प्रत्येकाला एका क्षुद्र अभिमानाच्या, वरिष्ठपणाच्या भावनेने पछाडलेले आहे. गोविंद-श्रीरंगही याला अपवाद नाहीत. त्यांना असे वाटते की आपण 'आपल्या बाहेरील जगाचा शोध मारणाऱ्या'

अनुक्रमणिका

(अधोरेखन माझे) माणसाला शासन करतो आहोत. ते करताना आपण माणुसकीने वागत आहोत याचा पुनरुच्चार पुनः पुन्हा ते करतात. पण ही माणूसकी 'लिमिटेड' आहे. ती लिमिटेड रहावी म्हणून ते दक्षताही घेतात. गोविंद-श्रीरंग 'आपल्या वाळा'ला झालेल्या अपघातामुळे झालेल्या मानभंगामुळे काही कृती करायला प्रवृत्त झालेले आहेत. अशाच प्रकारचा कोता, क्षुद्र अभिमान कादंवरीत दर पात्रागणिक आपल्याला दिसतो. क्षुद्र, अंतर्यामी ग्रावरलेल्या या माणसांना 'माणूस' आणि 'माणूसकी' म्हणजे काय हे अजिवात ठाऊक नाही. ते जर त्यांना कळले तर ते आपल्याभोवर्तीच्या क्षुद्र अभिमानाच्या, स्वार्थाच्या, 'लिमिटेड' जगण्यातून वाहेर येतील. माणसाची माणूस म्हणून इतर माणसाशी, प्राणीमात्रांशी खरीखुरी बांधीलकी निर्माण होईल तेव्हा तो 'सदाआनंदी' होईल. अशा प्रकारे कादंवरीची प्रतिज्ञा, कादंवरीतून जे दर्शन घडवायचे आहे ते, माणसाच्या मूलभूत अवस्थे विषयी (ह्यूमन कंडिशन) विषयी आहे. चित्रपटाद्वारा आपल्याला जे काही मिळते त्यातून हे आकलन येत नाही. किंवहुना चित्रपटातील प्रसंगांच्या मांडणीमुळे जगरहाटीत दिसून येणाऱ्या स्थलकालवर्गनिवद्ध अशा प्रवृत्ती किंवा माणसांचे स्वभाव यांचेच दर्शन होते. विरोधाभासातून एक उच्चतर दारूण दर्शन होण्याऐवजी विनोदी घटनांची मालिका आपल्यापुढे येते. काही तपशीलांच्या चर्चेतून हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल.

– ५ –

सदाआनंदात राहावे यासाठी धडपड पण प्रत्यक्षात मात्र त्या आनंदाला पायवंद घालील. त्यापासून वंचित ठेवील अशा युद्धाची निर्मिती या विधानातून मानवी स्थितीची काही एक जाण व्यक्त होते. ही अवस्था सार्वत्रिक आणि सार्वकालिक आहे. ज्या घटनांतून ती व्यक्त होईल त्या घटना स्थल, काल, मध्यमवर्ग, खालचा वर्ग इ. गोष्टींनी बद्ध असतील. कादंवरीच्या सुरुवातीचा प्रसंग पाहा. तो किंवा तशाप्रकारची घटना कुठेही केव्हांही घडू शकेल. तिला कार्यकारणभावाची आवश्यकता नाही. कादंबरीभर आविष्काराची जी पद्धत योजलेली आहे ती absurd पद्धती आहे. सगळ्या गोष्टी बाहेरून, बाह्य परिप्रेक्ष्यातून न्याहाळल्या तर त्या ॲवसर्ड आहेत. पहिला प्रसंग (प्रेतयात्रेत स्कूटर घुसून बाळाचे प्रेत खाली पडण्याचा प्रसंग) अत्यंत आकस्मिक आहे. कादंवरी ही एक कलाकृती आहे. तिला सुरुवात हवी असते. ती सुरुवात करून देणे एवढेच या प्रसंगाचे काम आहे. काहीही आगापिछा आवश्यक नसलेली, कार्यकारणभावविरहित, सर्वस्वी आकस्मिक अशी ही घटना आहे आणि त्यामुळे कादंवरीच्या प्रतिज्ञेमधली 'मानवी स्थिती' एक प्रकारे अधोरेखित होते. चित्रपटाची सुरुवात मात्र या दृष्टीने पाहाण्या सारखी आहे. सदानंद, नोटा मोजताना, घड्याळाकडे पाहताना दिसतो कार्यालय दिसते. सदानंदच्या हालचालींवरून तो घाईत असावा, कार्यालयातून बाहेर पडायला अधीर झाला असावा असा तर्क आपण करतो. असा तो घाईत असल्यामुळे (कदाचित) त्याची स्कूटर प्रेतयात्रेत घुसते – अशाप्रकारे कार्यकारणभावाने-बद्ध असा चित्रपटातला प्रसंग आहे. नोटा मोजणारा सदानंद दिसतो. पैशाविषयी काही निश्चित मनोधारणा असणारा सदानंद पुढे आपल्याला दिसणार आहेच. त्याच्या व्यक्तिरेखेला अधिष्ठान (foundation) देण्याच्या, म्हणजेच दुसऱ्या एका प्रकारे कार्यकारणभाव वापरून ती व्यक्तीरेखा उभी करण्याचे काम हा प्रसंग करतो. परिणामतः चित्रपट सुरुवातीपासूनच मानवी स्वभावातल्या विरोधाभासातून निर्माण होणाऱ्या, नेहमीच्या कार्यकारणभावाने बद्ध ज्याचे तार्किक स्पष्टीकरण देणे सोपे आहे अशा विनोदी प्रसंगांची मालिका वनतो. अशा विनोदी प्रसंगाची मालिका आणि त्यातून उद्भवलेल्या पेचप्रसंगांची गंमतीदार पद्धतीने सोडवणूक करणारी कलाकृती असे चित्रपटाचे स्वरूप होते. असे होण्याचे कारण कादंबरीचे दिग्दर्शकाला झालेले अपुरे आकलन आहे हे उघड आहे.

'आणि माणसांनी युद्धाचा शोध लावला' म्हणजेच जीवनातला आनंद नष्ट होईल अशीच तरतूद केली. सदा आनंदी राहायचे तर त्यासाठी माणसाने स्वतःला विसरून, दुसऱ्याशी, साऱ्या सृष्टीशी स्वतःला जोडून घ्यायला पाहिजे. पण माणूस हे करीत नाही आणि मग स्वतः सोडून दुसरे सगळेच त्याला दुष्मन होतात; ते सर्व त्याच्या भयाला कारणीभूत होतात. एक अनामिक, अमानुष आणि त्याच वेळी ॲब्सर्ड असे भय माणसाचे मन व्यापून टाकते. ह्या भयाशी झुंजण्याचे, त्याला तोंड देण्याचे अनेक उपाय माणूस शोधतो. जीवनातली ॲबसर्डिटि भावलेल्या व त्या अंगाने अनुभवाची मांडणी करणाऱ्या श्याम मनोहरांसारख्या कादंबरीकाराच्या या कादंबरीत अनेक विनोदी प्रसंगांतून हे भय आपल्याला जाणवते. कादंबरीच्या मांडणीत भय, अगतिकता, मग त्यापासून सुटका आणि सुटकेच्या भावनेतून आलेल्या मोकळेपणाने पात्रांनी हसणे, खिदळणे, आणि हसता हसता उदास, खिन्न भयभीत होणे, असे चक्रच सतत दिसते. कादंबरीतल्या सर्वच पात्रांच्या बाबतीत हे खरे आहे; पण मध्यवर्ती पात्रांच्या बाबतीत म्हणजे सदानंद-उर्मिला आणि गोविंद-श्रीरंग यांच्या बाबतीत ते विशेष जाणवते. सबंध कादंबरीभर हे भय हळूहळू वाढत जाते. श्रीरंग सदानंदच्या घरात त्याच्यावर हात उगारतो (शीत-युद्धाच्या परिभाषेत 'आयबॉल टू आयबॉल कन्फ्रन्टेशन होते)

तेव्हा जेवढे भय वाटते त्यापेक्षा कित्येक पट भय श्रीरंग, गोविंद दूर पुलावर सदानंदची वाट पाहतात त्यातून निर्माण होते. चित्रपटात या अनामिक भयाचा स्पर्श प्रेक्षकाला होतच नाही. सगळे प्रसंग एकपरिमाणी – म्हणजेच आपल्या नेहमीच्या वागण्यातला विसंगती-दांभिकपणा यातून निर्माण होणारे – विनोदी प्रसंग होतात. कादंबरीत नसलेल्या पण चित्रपटात नव्याने घातलेल्या प्रसंगांमध्ये कादंबरीतील मानवी स्थिती बदलच्या आकलनाची जाणीव नसल्यामुळे ते प्रसंग केवळ मध्यमवर्गीयांच्या आशाळभूतपणातून जन्माला येणाऱ्या स्वप्नांची टिंगल करणारे होतात. खरे तर ही पात्रे अशी केवळ विनोदी किंवा टिंगल करण्यासाठी निर्माण केलेली आहेत असे कादंबरीत जाणवत नाहीत. अनेक प्रसंगी पात्रे एकमेकांबद्दल बोलताना वाइटाबरोबर चांगल्याचाही उल्लेख करतात. ही जाण त्यांनी स्वतःभोवती निर्माण केलेल्या कोशामुळे फार पुढे जात नाही ही गोष्ट वेगळी. दुसऱ्याबद्दल मत्सर, असूया, दुसऱ्याचे वाइट व्हावे अशी इच्छा ठेवणे, प्रकट करणे या सर्वांतून सर्व स्वेतर जगाबद्दल भीती, दुष्मनी वाटू लागते. कादंबरीत सुंदर सकाळ, सुंदर संध्याकाळ असे उल्लेख येतात पण कादंबरीत कोणीही त्याची दखल घेताना दिसत नाही. सर्वत्र माणसांपासून, निसर्गापासून तुटलेपणाची भावना येते आणि मग अशा वेळी शेजारी, सहकारी, शासनं इ. 'स्वेतर व्यक्ती वा समुदाय' कामी येत नाहीत. या जाणीवेतून जे एक एकलेपणाचे अनाकलनीय भय (terror) निर्माण होते ते चित्रपटात हरवून गेले आहे.

प्रत्येक चांगल्या, कलात्मकदृष्ट्या यशस्वी कलाकृतीमध्ये स्वतःची एक तर्कसंगत मांडणी असते. फ्रान्झ काफ्काच्या 'मेटॅमॉर्फसिस' या जगविख्यात कथेमध्ये सुरुवातीलाच जॉर्ज साम्झा या माणसाला एका भल्या सकाळी आपले झुरळ झाले आहे असे आढळून येते. आता ही अगदी अद्भुतरम्य गोष्टीची सुरुवात आहे. पण जर असे झाले तर काय होईल याचे त्या कथेत कथाविशिष्ट तर्क-संगतीने दर्शन होते. त्यात विसंगती निर्माण होईल असे काही येत नाही. शीतयुद्ध सदानंद चेही असेच आहे. सुरुवातीचा प्रसंग आणि मेलेल्या बाळाची हाडे मोडली, डोळे फुटले याबद्दल फारच गंभीरपणे आणि अटीतटीने बोलण्यातली ॲब्सर्डिटी एकदा मान्य केली की मग पुढच्या सगळ्या ॲबसर्ड गोष्टी सहजच येतात. शीतयुद्ध सदानंद एका मानवी अवस्थेबद्दल – माणसाच्या आनंदाला पाठ फिरवून भयग्रस्त जगणेच अपरिहार्य होईल अशा शीतयुद्धात मग्न होणे, सतत लहान-मोठ्या चकमकी चालू ठेवण्यातच मग्न होणे या अवस्थेबद्दल आहे. माणूस खऱ्या अर्थाने माणूस होऊन सर्वांशी जोडून घेणाऱ्या अनलिमिटेड माणुसकीने वागत नाही तोपर्यंत अशी अवस्था कायम राहणार आहे. कादंबरीत तीन निरनिराळ्या प्रसंगी प्रकाशराव, सदानंद आणि श्रीरंग यांना हे जाणवते. शीतयुद्ध संपवून आनंदाने जगण्याची ती वाट त्यांना क्षणभर का होईना जाणवते, पण श्रीरंग म्हणतो त्याप्रमाणे हे 'शहाणपण नको वाटतंय'. याचा अर्थ असा की ही शीतयुद्धाची अवस्था कायम राहणार. तपशील, संदर्भ बदलतील पण मूळ अवस्था एका अनाकलनीय भयग्रस्ततेचा अनुभव घेण्याचीच राहाणार. कादंबरी म्हणूनच बंदिस्त शेवटाची होत नाही.

पुढेही असंच घडत राहील असं सूचन करणारा कादंबरीचा खुला शेवट आहे. म्हणूनच कादंबरीत सदानंद-उर्मिला यांच्या मुलाचा जन्म नाही. चित्रपटात मात्र मुलाचा जन्मच या कथेचा 'गोड' शेवट करण्यासाठी आगंतुकपणे वापरला आहे. शेवटच्या दृश्यात श्रीरंग-गोविंद सदानंदच्या गालांचे दोन्ही बाजूंनी मुके घेतात आणि दादा कोंडके यांच्या चित्रपटात शोभेल अशा मुद्राभिनयाने चित्रपटाचा शेवट होतो. दिग्दर्शकांचे कादंबरीचे आकलन किती निराळे (आणि माझ्या मते कच्चे) आहे याची ही खूण आहे. या शीतयुद्धात अनेक चकमकी होत राहणार त्या सगळ्याच कमी अधिक प्रमाणात विनडोकपणाच्या द्योतक असणार, पण या युद्धाला शेवट नाही कारण कोणालाच तो शेवट नको आहे.

कादंबरीतून प्रत्ययाला येणाऱ्या दर्शनाचा प्रत्ययकारी आविष्कार कादंबरीत पृष्ठ १०० वर झालेला आहे. प्रकाशराव हे पात्र जास्त दारू घेतल्यामुळे प्राप्त झालेल्या अवस्थेत (म्हणजेच नेहमीच्या संकुचित, बंदिस्त अवस्थेतून काही क्षणांसाठी मुक्त झालेल्या अवस्थेत) म्हणतं, '... हजारो जणांना, सगळ्या सृष्टीला जग असे म्हणण्यासाठी माझ्याजवळ मीपणापेक्षा आणखी काहीतरी भक्कम असायला नको?' ही शहाणपणाची जाण आहे. युद्धे-शीतयुद्धे का होतात आणि ती नाहीशी कशी करता येतील याविषयी हे विधान आहे. ते उत्तर म्हणून दिलेलं नाही. ती गोष्ट वाचकांवर सोडलेली आहे. या प्रश्नाचं सुयोग्य उत्तर जोपर्यंत प्रत्येकजण देऊ शकत नाही, किंबहुना 'शहानपण नको वाटतंय' म्हणत राहणार, तोपर्यंत शीतयुद्धाची, भयग्रस्ततेची मानवी अवस्था कायमच राहणार, असे मोठे अंतर्मुख व्हायला लावणारे दर्शन कादंबरी देते. या आकलनासाठी आवश्यक त्या सर्व गोष्टी कादंबरीत आहेत; पण दिग्दर्शकांनी केलेला शेवट पाहिला तर, एक तर ते या आकलनाच्या कामी कमी पडले, किंवा इतर काही व्यावहारिक किंवा धारणाविषयक कारणांमुळे त्यांनी असा गोड, सुखान्त शेवट केला असावा.





'लिमिटेड माणुसकी' हा नेहमीच्या व्यावसायिक चित्रपटां-सारखा नाही. त्यामुळे प्रेक्षकांना न रूचणारा शेवट नको या विचाराचे दिग्दर्शकांवर दडपण असायचे कारण नव्हते. हे लक्षात घेतले तर दिग्दर्शकांचे कादंबरीचे आकलन नीट झाले नाही असेच वाटते. वर उल्लेख केलेला प्रसंग चित्रपटाच्या 'भाषेत' सांगता आला नसता का? त्यासाठी आवश्यक आणि सुयोग्य अशी चित्रपटीय रचना करता आली नसती का? या प्रश्नांची उत्तरे नकारार्थी आहेत असे वाटत नाही. उलट कादंबरीतला हा प्रसंगच गाळून टाकला आहे. कारण तो घेतला असता तर मग चित्रपटाचा खुला शेवट अपरिहार्य झाला असता. खेळकर, विनोदी, सद्यस्थितीवर, मध्यमवर्गावर शेरे मारीत मजा करण्याच्या वृत्तीने *शीतयुद्ध सदानंद*ची 'लिमिटेड माणुसकी' झाली आहे. तिचा बंदिस्त शेवट दिग्दर्शकाच्या कादंबरीच्या आकलनामुळे पूर्वनिश्चित झाला.

हा चित्रपट कादंबरीपेक्षा वेगळा कसा आहे हे तपासण्याचा प्रस्तुत लेखाचा उद्देश नाही. केवळ चित्रपट म्हणून पाहिला तर त्याबद्दल काय वाटते हे नमूद करण्याचाही उद्देश नाही. शीतयुद्ध सदानंदच्या वाचनाने, त्यातील अस्वस्थ करणाऱ्या, अंतर्मुख करणाऱ्या दर्शनाने (श्रीरंग-गोविंद यांची विचित्रपणे खदखदून हसण्याची अवस्था सगळ्या माणूसजातीची झाली आहे या जाणीवेने) मानवी स्थितीचे जे दर्शन होते ते मला मोलाचे वाटते. चित्रपट पाहताना हा अनुभव आलाच नाही. चित्रपटाने कोणत्याच जाणीवा प्रगत, प्रगल्भ केल्या नाहीत.

अनुक्रमणिका

शीतयुद्ध सदानंद

सतीश तांबे

सर्वप्रथम श्याम मनोहरांच्या *शीतयुद्ध सदानंद* या कादंबरीची गोष्ट थोडक्यात सांगतो. ज्यायोगे माझं म्हणणं कळायला थोडाफार संदर्भ मिळू शकेल.

शीतयुद्ध सदानंद आहे सदानंद नावाच्या तरुणाच्या आयुष्यात घडलेल्या एका शीतयुद्धाची गोष्ट.

ह्या 'सदानंद'ची कथानकपूर्व पार्श्वभूमी अशी आहे की, अलीकडेच त्याच्या आयुष्यात दोन सुखद घटना घडल्या आहेत. पैकी एक म्हणजे त्याची बायको ऊर्मिला गरोदर आहे. आणि दुसरी घटना म्हणजे अलीकडेच त्याला एक लाखाची लॉटरी लागली आहे. साहजिकच तो ज्या वाड्यात राहतो आहे, तेथील शेजाऱ्यापाजाऱ्यांत व त्याच्यात काहीतरी भावनिक तफावत मूळ धरते आहे. त्यातच त्याच्या घरमालकाने त्याच्यामागे जागा सोडण्यासाठी किंवा भाडं तरी वाढवून देण्यासाठी तगादा लावला आहे. ह्यामुळे मनात चाललेल्या चलविचलतेमुळे असेल, किंवा अन्य काही कारणास्तव तंद्री लागल्याने असेल; परंतु सदानंदची स्कूटर चुकून एका गरीब बाळाच्या प्रेतयात्रेवर धडकते आणि त्या अनपेक्षित आघातामुळे ते मृत बाळ खाली पडते. प्रेतयात्रेतील लोकांच्या भावना अर्थातच दुखावतात. त्यात भेदरलेला सदानंद बेशुद्ध पडतो व गोंधळ आणखीनच वाढतो. शेवटी प्रेतयात्रेतील लोकांचा निर्णय होऊन प्रेतयात्रा पुढे मार्गी लागते. मात्र त्यातील श्रीरंग व गोविंद हे दोन तरुण सदानंदचा समाचार घेण्यासाठी तेथेच थांबतात.

काही मिनिटांमध्येच सदानंद शुद्धीवर येतो. तो हातपाय झटकतो. स्कूटरचं काही नुकसान झालंय का ते पाहतो. आणि सारं ठीकठाक असल्याचं कळल्यावर स्कूटरवर टांग मारून आपल्या वाटेने जायला निघतो. त्याच्या त्या कृत्याने अस्वस्थ झालेले श्रीरंग व गोविंद त्याची स्कूटर हॅंडल धरून अडवतात. तो त्याच्या पांढरपेशी पठडीनुसार जेव्हा 'सॉरी' म्हणून निसटायला बघतो, तेव्हा श्रीरंग त्याच्यावर हातच उगारतो. त्यामुळे भेदरलेला सदानंद पुन्हा एकदा बेशुद्ध पडतो. श्रीरंग व गोविंदच्या मागे आता हे भलतं लचांड लागल्यासारखं होतं. ते मग त्याला पायताण वगैरे हुंगवून शुद्धीवर आणण्याच्या खटाटोपात असतानाच तीन खेडूत वाटसरू बायका त्यांना सदानंदला दवाखान्यात न्यायच्या भरीला पाडतात. अशा रीतीने सदानंदची रवानगी जवळच्याच एका दवाखान्यात होते.

सदानंदच्या खिशातील पासबुकमधून त्याचं जे नावगाव कळतं, त्यावरून गोविंद त्याच्या घरी जातो व त्याच्या बायकोला - ऊर्मिलाला – रिक्षात घालून दवाखान्यात आणतो. एव्हाना सदानंद शुद्धीवर आलेला असतो. मात्र सदानंद बेशुद्ध का पडला ते सदानंद, श्रीरंग, गोविंद हे तिघे सोडले तर अद्यापही कुणाला माहीत नसतं. सदानंदला प्रायश्चित्त कसं घ्यायला लावायचं ह्या भावनेने पछाडलेले श्रीरंग व गोविंद त्याच्या घरापर्यंत जातात. पण त्यांनीच चालवलेल्या 'माणुसकी', 'माणुसकी' ह्या घोषाने त्याच्याशी चांगल्या वागणाऱ्या ऊर्मिला'वहिनीं'च्या प्रेमळ आदरातिथ्यामुळे ते तो विषय तेवढ्यावरच सोडत परततात.

दुसऱ्या दिवशी संध्याकाळी, श्रीरंग व गोविंद पुन्हा सदानंदच्या घरी येतात आणि झाला प्रकार ते ऊर्मिला'वहिनीं'च्या कानी घालतात व मनाच्या हिय्या करून 'सदानंदला आम्ही प्रायश्चित्त म्हणून दोन रट्टे हाणणार' हेदेखील सांगून टाकतात. सदानंद ते ऐकून घाबरतो, तर ऊर्मिला'वहिनी' त्याला विरोध करतात. तरीही श्रीरंग सदानंदच्या अंगावर धावून जातोच; तेव्हा ऊर्मिला'वहिनी' मध्ये पडतात. गोविंदही त्याला अडवतो. पण वाड्यात लोकांना ते कळतं.

त्या पुढच्या दिवसापासून श्रीरंग व गोविंद हे सदानंदच्या खिडकीतून दिसणाऱ्या पुलाच्या कठड्यावर, तो ऑफिसला जातायेता कधीतरी तावडीत सापडेल, म्हणून टपून बसतात. पण घाबरलेला सदानंद मग घरातच ठाण मांडतो.

दोन दिवसांनी त्याचे शेजारी प्रकाशराव व प्रभा हे जोडपं, तसंच भास्करराव, कुसुमवहिनी व त्यांचा कॉलेजला जाणारा मुलगा विनू हे त्यांच्या वाड्यातील शेजारधर्मानुसार सदानंदकडे येतात. त्यामुळे सदानंद-ऊर्मिलेला धीर येतो. मग झाला प्रकार कळल्यावर ते त्यांच्या पांढरपेशी पद्धतीनुसार काही मार्ग अवलंबतात.

त्यासाठी मुळात ते आपला एकोपा दाखविण्यासाठी सदानंद-ऊर्मिलेला बरोबर घेऊन भरदुपारी मुद्दाम श्रीरंग-गोविंद बसतात त्या पुलावरून फिरून दाखवतात. तरीही श्रीरंग व गोविंद 'जैसे

अनुक्रमणिका

थे' बसून राहतात. मग पाळी येते ती 'दाम' तत्त्वाची. त्यानुसार प्रकाशराव व भास्करराव श्रीरंग व गोविंदला भेटून प्रकरण पैशात मिटतंय का ते पाहतात. परंतु श्रीरंग व गोविंद त्याला भीक घालत नाहीत. मग पाळी येते ती अर्थातच 'दंड' तत्त्वाची. त्यासाठी प्रकाशरावांच्या पोलिस इन्स्पेक्टर असलेल्या मावस-भावाकडे हे प्रकरण नेण्यात येतं; परंतु त्यांनी केलेल्या दमदाटीनेही श्रीरंग व गोविंद बधत नाहीत.

अशा रीतीने मुळातच रडीचा असलेला डाव अधिकच कुजत जातो. सदानंद-ऊर्मिला, शेजारीपाजारी तर झाल्या प्रकाराने गांजतातच; परंतु खरं तर श्रीरंग-गोविंदही रोजच्या पहाऱ्याने गांजतात.

त्यात आसपासची पोरं त्यांना ओळखू लागतात. त्यामुळे त्या कोंडीतील गोची वाढतच जाते. शेवटी योगायोगाने एका थिएटरवर तिकिटांच्या रणधुमाळीत विनूला श्रीरंग भेटतो आणि तो आपणहूनच प्रकरण मिटवायची इच्छा प्रदर्शित करतो. त्या दृष्टीने विनू त्यांची भेट जुळवून आणतो.

ह्या भेटीत पुन्हा सगळी उजळणी होते आणि आता ओळख झाली आहे, तरी जणू प्रतीकात्मक तत्त्वावर हलक्या हाताने दोन रट्टे हाणायचा प्रस्ताव श्रीरंग मांडतो. ऑफिसला न जायला मिळाल्याने गांजलेला सदानंद या प्रस्तावाला तयार होतो. परंतु ऊर्मिला मात्र अडून बसते.

दुसऱ्या दिवशी पुन्हा भेटायचं ठरतं. दरम्यान ऊर्मिला असा एक तोडगा काढते की, श्रीरंग-गोविंदसमोर तिनेच सदानंदला दोन रट्टे हाणावे व प्रकरण मिटवावे, असा प्रस्ताव मांडायचा...

तर इकडे श्रीरंग, गोविंद पैसे घेऊन मिटवायच्या मनःस्थितीत आले असतानाच घरमालक त्यांना पैशांनी विकले जाऊ नका, रट्टेच हाणा अशी चिथावणी देत पुन्हा त्यांचा गोंधळ वाढवतो.

अशी कुतरओढ चालू असतानाच श्रीरंग-गोविंदला कळतं की, ज्या मित्राच्या बाळासाठी आपण एवढं अडून बसलो आहोत त्याच्या बायकोला परत दिवस गेलेत. या बातमीने ते उद्विग्न होतात..... आणि श्रीरंग व गोविंद 'ही सृष्टी नीट पाह्यली तर शहाणपण यील माणसाला' पण 'शहाणपण नको वाटतंय,' असा उलटसुलट गोंधळ घालत असतानाच ही कादंबरी संपते.... अपघाती शीतयुद्धाचा असा काळाच्या ओघात आपोआप विराम होतो.... बस्! *शीतयुद्ध सदानंद*ची गोष्ट एवढीच आहे.

तरीही *शीतयुद्ध*ची गोष्ट किमानपक्षी एवढी तरी सांगता येते आहे. *हे ईश्वरराव, हे पुरुषोत्तमराव* ह्या श्याम मनोहर यांच्या पहिल्या कादंबरीबाबत तेही शक्य नाही. चिमटीत पकडता येईल अशी सावयव गोष्टच त्यामध्ये नाही.

श्याम मनोहरांच्या एकूणच साहित्यात कथानकाची गुंतागुंत वा फाफटपसारा सहसा नसतोच. बहुतांश लेखकांचा कल हा जीवनातील नाट्य टिपण्याकडे असतो. उलटपक्षी मनोहरांचा रोख हा दैनंदिन जीवनातील रटाळपणावर आहे. त्यामुळे त्यांचं साहित्य हे नायक-नायिका वा घटनाप्रधान नसतं. त्यांचं साहित्य वाचल्यावर त्यातील पात्र वा प्रसंग हे तितकेसे स्मरणात राहत नाहीत. तर लक्षात राहते ते लेखकाच्या दृष्टीतून कलाकृतीच्या अवकाशात साकारलेले वातावरण, पकडलेलं जीवन आणि त्यातील संकल्पना.

माणसाच्या जीवनात काहीतरी 'विशेष घडले' आहे असं वाटणाऱ्या चढउतारी घटना तशा अपवादात्मकच असतात. त्यामुळे त्यांच्यावर लक्ष केंद्रित करण्यात मनोहरांना स्वारस्य वाटत नाही. मनोहरांच्या लेखी 'रटाळपणा' हेच वास्तव आहे. हे वास्तव रंगीबेरंगी, चित्रविचित्र असेल ही शक्यताच त्यांना अवास्तव वाटते. त्यामुळेच लक्षवेधक 'व्यक्ती वा वल्ली' रंगवण्याकडेही त्यांचा कल नाही. किंबहुना साग्रसंगीत पात्ररेखाटनातही त्यांना फारसा रस नाही. आणि रटाळपणा हेच जीवन, ह्या धारणेमुळे त्यांची त्याविषयी काही तक्रार नाही, वा स्वप्नरंजनही नाही. जीवनात नित्यनेमाने काही घडेल अशी अपेक्षाच जिथे नाही, तिथे न घडल्याचे-अपेक्षाभंगाचे दुःख तरी कसे असणार? परिणामी दैनंदिन जीवनात कितीही जरी 'ल्हा ल्हा' झाली, तरी मनोहर नियतीकडे जाणारी पळवाट कधीही पकडत नाहीत. मनोहरांचा वास्तववाद हे त्या अर्थी पाहिलं तर वास्तववादाचं विशुद्ध रूप असावं. ज्यासाठी एखादा वेगळा शब्दही निर्माण करायला हरकत नाही.

मात्र तरीही मनोहर हे निव्वळ वास्तव 'रेखाटणारे' लेखक आहेत का? तर नाही. ह्याचं कारण रटाळपणाची त्यांना जी जाण आहे, त्यामुळे त्यांना रटाळपणाच्या वैविध्याचेही पुरतं भान आहे. थोडक्यात, एकाच्या जीवनातील रटाळपणा हा दुसऱ्याला परका असू शकतो, किंबहुना कुणासाठीही रटाळपणाच्या अनेक शक्यता अशा आहेत की, जिथे त्या पात्राला स्वतःच्या रटाळपणाचा अनुभव कामाचा नाही. साहजिकच जर लेखक ह्या नात्याने त्या पात्राला वागा-बोलायला भाग पाडणारी विपरीत स्थिती निर्माण केली, तर त्यातूनच जीवनाचे बारकावे हाती लागू शकतील अशा अपेक्षेने मनोहरांचा प्रयत्न नेहमीच दिसतो.

मनोहरांच्या साहित्याचं मर्म आहे ते हे की, "पात्रांसाठी सर्जक अशी स्थिती योजायची, आणि मग ती स्थिती एकेका बारकाव्यासह नेमकी टिपायची."

जसं की, *शीतयुद्ध सदानंद* मध्येच पाहा. सदानंद व श्रीरंग-गोविंद ह्यांचे सामाजिक स्तरच असे भिन्न आहेत की, शीतयुद्धातील

कोंडीत जो आक्रमण करील अशी अपेक्षा आहे तो श्रीरंगच विनूला म्हणतो की, "तुमच्यासारख्या पद्धतीतील लोकांशी कसं वागावं तेच कळत नाही. च्यायला, कधीकधी वाटतं की घरात घुसून सदानंदरावांना दोन रट्टे हाणून मोकळं व्हावं!"

पण हे वाक्य वाचल्यावर वाचकाला कळतं की, जोपर्यंत पोटात मळमळ असतानाही श्रीरंग ओठातून सदानंदला मात्र 'सद्या' असं न म्हणता सदानंदराव म्हणतोय, तोपर्यंत रट्टे हाणले तरीही तो खऱ्या अर्थाने मोकळा होणे शक्य नाही.

एखादा निष्णात चित्रपटदिग्दर्शक जसा आपली चौकट न् चौकट अधिकाधिक अर्थवाही करायचा प्रयत्न करीत असतो, तद्वतच स्थिती टिपण्याच्या ह्या प्रक्रियेत मनोहरदेखील आपल्या मूळच्या सरळ साध्या वाटणाऱ्या कथानकाला अधिकाधिक पैलू व परिमाणे देऊन जीवनाशी त्याची नाळ कशी जोडता येईल, ह्याबाबत नेहमीच दक्ष असतात.

*शीतयुद्ध सदानंद*चे पहिलं पान उघडताच त्यांच्या ह्या प्रयत्नाची सुरुवात दिसते. त्यांच्या पहिल्या पानावरील वाक्य आहे,

'सदा आनंदात रहावे अशी माणसाची सनातन धडपड आहे आणि माणसांनी युद्धाचा शोध लावला आहे.'

ह्या वाक्यात तर 'सदानंद' ह्या नावालाच ते अधिक अर्थघन करतात. आणि वरचं वाक्य वाचायची वाचकांना सवय असते की नाही कुणास ठाऊक, ह्या जणू धास्तीने आताही सदानंदच्या तोंडी शेवटीशेवटी असं एक वाक्य दिलेलं आहे की "माणसाला वाटतं, पोलिस, सरकार, समाज आपलं रक्षण करील... पोलिस, सरकार, समाज, निर्माण करून रक्षणाची आशा निर्माण करून व्यक्तीने आपलं धैर्यच गमावलंय."

आता आपण *शीतयुद्ध सदानंद* मध्ये आशयाच्या कक्षा विस्तारण्याच्या प्रक्रियेत श्याम मनोहर कोणकोणते पैलू व परिमाणं आणतात त्याचा थोडासा मागोवा घेऊया.

मुळात कादंबरीच्या सुरुवातीला श्रीरंग-गोविंद ह्यांचा उल्लेख लेखक वरचेवर 'भट्टीचे इस्त्रीचे आठ दिवस वापरून मळके झालेले कपडे घातलेले दोन तरुण' असा वर्णनात्मक वाक्यांश टाकून वरचेवर करतो.

ह्यातील भट्टीच्या इस्त्रीचा उल्लेख हा स्वतःला बुद्धिवादी समजणाऱ्या पांढरपेशी जाणीवेचे निर्देशन करतो, तर मळकटपणा हा कष्टकरी जीवनाचे निर्देशन करतो. मुळात प्रेतयात्रेचं वर्णन स्पष्टपणे 'गरीब' असे आहे. त्यात नेमके हे दोघेजणच सदानंदशी थांबतात ह्याचा अर्थ एवढाच की, त्या प्रेतयात्रेतील हे दोघेच त्यातल्या त्यात पांढरपेशी जाणिवेचा स्पर्श झालेले असणार!

आता ह्यांच्या संपर्कात आलेली पहिली पांढरपेशी व्यक्ती म्हणजे दवाखान्यातील नर्स असते. ती त्यांच्याविषयी दुसऱ्या नर्सला म्हणते, "नक्कीच काहीतरी भानगडीची केस आहेय. पेशंटबरोबर आलेले ते दोन टगे इसम? त्यांचे कपडे पाहिलेस नं? स्टार्चचे कडक इस्त्रीचे न् इतके दिवस वापरून मळके झालेत! असले इसम उपद्व्यापीच असतात."

ह्या वाक्यातून सुशिक्षित पांढरपेशी लोकांच्या मनात आपण 'मुद्देवादी' व अशिक्षित कष्टकरी लोक हे 'गुद्देवादी' असल्याची जी भावना आहे, त्यावर नेमके बोट ठेवले जाते. आता अशी भावना मनात असताना गरिबीमुळे होणारी कुचंबणा, फरफट कळण्याएवढी संवेदनशीलतेची अपेक्षाच कशी काय करता येईल?

त्यानंतर श्रीरंग-गोविंद जेव्हा सदानंदला घरी पोचवायच्या निमित्ताने त्या पांढरपेशांच्या बालेकिल्ल्यात पोहोचतात, तेथे त्यांचा उल्लेख घरमालक, शांताक्का ह्यांच्याकडून 'पैलवान' असाच होऊ लागतो आणि मग कादंबरीभर हा शब्द सर्रास येत राहतो.

'उच्चवर्णीय' समाज आणि 'बहुजन' समाज यांच्यात जी अढी आहे, त्याचीच चुणूक त्या पैलूतून वाचकाला मिळते. तोंडाने शिवाजीचं गुणगान करायचं, पण मुलाचं नाव ठेवायची वेळ आली की तशी नावं ही 'आपल्यात' ठेवत नाहीत म्हणून वाद करायची. आणि खाजगीत बोलताना बहुजन समाजातील माणसाचा 'छत्रपती' असा उल्लेख करायचा, ह्या सर्व बारकाव्यांचे सारच जणू 'पैलवान' शब्दात एकवटले आहे.

एके ठिकाणी तर भास्करराव हे शेजारी त्याविषयी स्पष्टपणे म्हणतातदेखील की, "श्रीरंग, गोविंद आणि उरलेले म्हंजे आलेले ते तिघे, कुणीच पैलवान नाहीत. साधी माणसं आहेत ती. आपण उगाचच पैलवान समजतोय त्यांना!"

एवढंच नव्हे तर, कथानकाच्या शेवटी जेव्हा सदानंद त्यांच्या हळू रट्टे मारायच्या प्रस्तावाला मान्यता द्यायच्या तयारीत असतो आणि ऊर्मिला त्याला विरोध करीत असते, तेव्हा तोदेखील हीच फोड करतो....

तो म्हणतो, "पण ते हळू रट्टे हाणणार आहेत."

ह्यावर ऊर्मिला म्हणते, "छे छे ! हळूबिळू काही नाही, एक तर ते पैलवान आहेत." ह्यावर सदानंद म्हणतो, "ते पैलवान नाहीत."

त्यावर पुन्हा ऊर्मिला म्हणते, "पैलवान नसले तरी त्यांना मारामारीची सवय आहे."

ह्यावरचं सदानंदचं वाक्य आहे ते विचारात टाकणारं आहे. सदानंद असं म्हणतो की, "ते प्रामाणिक आहेत."

आणि मग असं वाटतं की, सदानंदच्या आतही कुठेतरी वेळप्रसंगी का होईना पण मुद्द्यावरून गुद्द्यावर येणं ही धारणा आहे की काय? आणि श्रीरंग-गोविंद ती व्यक्त करतात त्याअर्थी ते त्याला प्रामाणिक वाटताहेत की काय?

ह्याचा पुरावा पुढे असा मिळतो की, तात्त्विक बोलता बोलता सदानंद ऊर्मिलेला असं म्हणतो की, "माझ्यात तर पहिल्यापास्नं क्रौर्य आहेच. हे माझ्या आत्ता लक्षात आलं."

ह्यावर ऊर्मिला अजाणतेपणे म्हणते, "तुम्ही, मी आणि आपलं बाळ आपण तिघांनी एकमेकांशी अगदी प्रेमाने वागायचं."

त्यावर सदानंद म्हणतो, "ऑफकोर्स! आपण आपल्या कुटुंबात अगदी प्रेमाने वागायचं. आणि बाहेर जगात, मनात क्रौर्य बाळगून वागायचं. आपल्या बाळालाही हेच शिकवायचं. मनानं टफ, टणक, जगाशी टक्कर घेईल असं करायचं."

पांढरपेशी कुटुंबांच्या जीवनाचा गाभा त्यामध्ये नीटपणे टिपला गेला आहे. श्याम मनोहर स्थिती कशी योजतात व परिणामी पात्राला स्वतःच्या मनाच्या आत डोकावून बोलतं करायला ते कसं भाग पाडतात, ह्याचं हे उत्तम उदाहरण आहे.

*शीतयुद्ध सदानंद*मध्ये टीकेविना वर्गीय जाणिवांवर बोट ठेवण्याची उदाहरणे कितीतरी आहेत. उदाहरणार्थ, कादंबरीच्या सुरुवातीच्या भागातच सदानंद रस्त्यावर बेशुद्ध पडला असताना रस्त्याने येणाऱ्या-जाणाऱ्यांच्या वागण्या-बोलण्याच्या तऱ्हा लेखकाने जणू चढत्या भाजणीत टिपल्या आहेत. सुरुवातीला उल्लेख आहे तो म्हणजे, 'जीप आली व भुर्रकन् निघून गेली.' ह्यातून उच्चभ्रूंना समाजाचे नसलेले सोयरसुतक दिसून येते. तर पुढचा उल्लेख येतो तो स्कूटरवरून आलेल्या चौकोनी कुटुंबाचा. हे कुटुंब दृश्य न्याहाळतं आणि आत कुठेतरी हिशोबाने आपला काही संबंध नाही असा निर्णय घेतं. आणि त्यातील छोटा मुलगा 'काय झालं आई' असं विचारेपर्यंत निघूनही जातं. त्यानंतर सायकलवरून कुणी येतात. ते कदाचित श्रीरंग-गोविंद आपल्या वर्गातील वाटताहेत ह्या भावनेने असेल, पण थांबून विचारपूस करतात आणि "दारू प्यायलं असेल" असं म्हणून निघून जातात. ह्यातून कुठेतरी पांढरपेशा वर्गाविषयी भावना आता कशा बदलत चालल्या आहेत, त्याचेही सूक्ष्मपणे चित्रण होते. त्यानंतर पांढरपेशा बायका येतात. त्या तिरपं बघत पुढे जातात. नंतर हातात हात घालून चाललेल्या, चौदा वर्षांची मुलगी व सोळा वर्षांचा मुलगा ह्यांच्या हसतखिदळत निघून जाण्याचा व पुन्हा पाठी पाहण्याचा उल्लेख आला आहे. तो लेखकाचा रोख थोडा आणखीच व्यापक करतो. परंतु कोणत्याही कारणास्तव असेल, पण ह्या मंडळींच्यात माणुसकी दाखवण्याएवढी संवेदनशीलता नाही, हे लेखक नोंदवतो.

आणि त्यानंतर उल्लेख येतो तो 'तीन खेडूत प्रौढ बायां'चा. ह्या बायका मात्र आस्थेने चौकश्या करत सदानंदाला दवाखान्यात नेण्यासाठी श्रीरंग व गोविंदला भाग पाडतात.

अशा तऱ्हेने श्रीरंग, गोविंद व सदानंद ह्यांच्यातील शीतयुद्धाच्या निमित्ताने लेखक जणू ह्या दोन वर्गांच्या धारणांपर्यंत आशयाची व्याप्ती वाढवतो.

हे करतानाच तो बाळाच्या प्रेताला स्कूटरने डॅश करण्याचा जो नाट्यपूर्ण वाटणारा प्रसंग आहे, त्यातील जणू हवाच काढून घेतो. हा प्रसंग मग निमित्तमात्रच होऊन जातो. मेलेलं बाळ पडणे ह्यापेक्षा 'भावना दुखावणे' ही गोष्ट त्यामुळे केंद्रस्थानी येते. मूळ प्रसंग तार्किकदृष्ट्या जरी निरर्थक असला तरी भावनिकदृष्ट्या कसा सार्वत्रिक आहे, ते लेखक वेगवेगळ्या प्रसंग-संवादांतून दाखवून देतो.

जसं की, पहिल्या प्रकरणात प्रेतयात्रेत स्कूटर शिरल्यामुळे झालेला अनर्थ टिपल्यानंतर दुसऱ्या प्रकरणाच्या आरंभीच रस्त्यावर वेड्यावाकड्या धावणाऱ्या चुकलेल्या गाईचा उल्लेख येतो, तेव्हा अशी गाय जर मुसलमान वाहनचालकाच्या गाडीखाली चुकून गेलीच तर हिंदूंच्या भावना दुखावण्याच्या शक्यतेमुळे कोणता अनर्थ उद्‌भवू शकतो, ते वाचकाला आपोआपच जाणवतं. त्यामुळे 'बाळाचं प्रेत पडणं' ही एक संकल्पना बनते आणि ती आणखी अनेक व्यवहारांत लावायची प्रेरणा वाचकाच्या मनात आपोआप उदयाला येते. कथानकाला साहजिकच वेगळी परिमाणे लाभतात.

ह्याच वर्णनाच्या पुढे उल्लेख येतो तो 'कैलासवासी पैलवान पांडुरंग पथ' असा. नंतर कादंबरीत अधनंमधनं रस्त्यांना दिलेल्या मेलेल्या व्यक्तींच्या नावांचा उल्लेख येत येत शेवटी "सगळ्या शहरभर मेलेल्या माणसांची रस्त्याला नावं आहेत. मेलेल्या माणसांचं राज्य आहेय" असं ऊर्मिला म्हणते, तेव्हा ती 'इतिहासाचं अवडंबर माजवून जी अस्मिता प्रयत्नपूर्वक चेतावली जाते' तिचाच जणू निषेध करते. परिणामी मेलेलं बाळ हे मेलेला काळ म्हणजेच भूतकाळ, इतिहास ह्यांचं प्रतीक होऊन जातं.

अशा पैलूंमुळे आणि परिमाणांमुळे प्रेत पडून भावना दुखावल्याचा प्रसंग हा तात्त्विकदृष्ट्या कसा निरर्थक आहे आणि भावनिकदृष्ट्या कसा सार्वत्रिक आहे ते वाचकाला जाणवतं....

विशेषतः इन्स्पेक्टर अशोकरावांनाही जेव्हा त्या केसचं नेमकं काय करावं ते कळत नाही आणि ते जेव्हा "द होल केस इज फेक! आत्मा काय, शांती काय, रट्टे काय, पाच हजार काय!" असं उद्वेगाने म्हणतात आणि प्रकाशरावांना "तू एवढा

सेंटिमेंटल का होतोयस? म्हंजे मी येईन, पण एक लक्षात ठेव, प्रॅक्टिकल हो, जगाचं संरक्षण कुणा एकाला करता येईल ह्या भ्रमात राहण्यात अर्थ नसतो" असं सुनावतात, तेव्हा भावनिक प्रश्नांची हाताळणी करताना व्यवस्थेच्या असलेल्या मर्यादाही स्पष्ट होतात. त्यापूर्वीही त्यांनी "हल्ली मला इतकं हिंस्र वाटतं. सकाळी उठल्यावरोबर मला पहिली भावना होते ती हिंस्रतेची. झोपताना शेवटची भावना होते ती हिंस्रतेची. झोपेत हिंस्त्र वाटतं. मनात हिंस्रतेची भावना नाही असा मला एकही दिवस आठवत नाही, एकही क्षण आठवत नाही" असा जणू पोलिसांचा प्रतिनिधी होऊन दिलेला कबुलीजवाब असतो.

भावना दुखावणं कसं अनिवार्य आहे ते सूचित करणारं एक वाक्य कुसुमताईंच्या तोंडीही सुस्पष्टपणे आहे. विनू, म्हणजे कुसुमताईंचा मुलगा, पैलवानांवरून बोलताना "शरीर सडसडीत ठेवावं, उगाच फुगवायचं कशाला?" असं वोलतो आणि ते जणू 'लेकी बोले' ह्या न्यायाने प्रकाशरावांची बायको प्रभा स्वतःला लावून घेते व बागेत भास्कररावांकडे प्रकाश तशी तक्रार करतो, तेव्हा प्रभाताईंचा जाडेपणा सतत खटकणाऱ्या कुसुमताई "सॉरी तर आहोतच", असं म्हणत, पुढे म्हणतात की, "ह्याला लागेल, त्याला लागेल करत अखिल मानवजातीची काळजी घेत कसं बोलायचं माणसानं?" तेव्हा कोणत्याही कृती व उक्तीतून कुणीतरी दुखावलं जायची शक्यता वाचकाला स्वानुभवातून चार-दोन उदाहरणं आठवत नीट पटते. आणि त्यानंतर "समज आता इथे कशावरून दंगल माजली आणि आपला दोष नसताना आपल्याला कुणी भोसकलं, आपली घरं जाळली, नाहीतर ॲटमबॉंब फेकला एखाद्या देशाने" – असं प्रकाशराव जेव्हा म्हणतात, तेव्हा ही अनिवार्यता जणू जगड्व्याळ होते.

थोडक्यात, वाळाच्या प्रेताला स्कूटरचा धक्का लागून ते पडण्याच्या प्रसंगाचं बोट धरून मनोहर वाचकाला भावनिकतेची अनिवार्यता आणि तिच्या हाताळणीतील व्यवस्थेच्या मर्यादा दाखवत थेट इतिहास-भूगोलातून फिरवून आणतात.

अनुभवांचं संचित कामी येणार नाही आणि उक्ती वा कृती भाग पडेल, अशा विपरीत स्थितीत पात्रांना सोडून साध्याच विषयाला विविध पैलूंची व परिमाणांची पूरक जोड देत मोठा आशय भरण्याच्या श्याम मनोहरांच्या हातोटीचे बारीकसारीक तपशील ह्या कादंवरीतही पानोपानी असले, तरी त्यावावतचे विवेचन आटोपते घेऊन, मी आता खास *शीतयुद्ध सदानंद* वावत असणाऱ्या महत्त्वाच्या मुद्द्यांकडे वळतो.

वास्तविक पाहता *शीतयुद्ध सदानंद* आणि तिच्या आधीची *हे ईश्वरराव, हे पुरुषोत्तम* ह्या दोन्ही कादंबऱ्यांमध्ये आशयाच्या पातळीवर महत्त्वाचे साधर्म्य आहे ते असे की, दोन्ही कादंवऱ्यांची कथानकं 'मारामारी' भोवती फिरतात. *ईश्वरराव* मध्ये ही मारामारी समान स्तरांवरील व्यक्तींची आहे आणि ती होऊन गेली आहे. तर *शीतयुद्ध* मध्ये ती विषम स्तरांवरील व्यक्तींमध्ये आहे आणि ती होता होत नाही. ह्या मारामारींशी संवंधित असलेल्या व्यक्तींच्या संपर्कातील माणसांवर ह्या मारामारीचे होणारे परिणाम हेच दोन्ही कादंवऱ्यांचे आशयद्रव्य आहे. मात्र तरीही *ईश्वरराव* मध्ये जी सहजता आहे, ती *शीतयुद्ध* मध्ये नाही, असं स्पष्टपणे जाणवतं.

ही सहजता मी ह्याअर्थी म्हणतो आहे की, निवेदन आणि संवाद यांचा जो सुमेळ *ईश्वरराव* मध्ये आहे, तसा तो *शीतयुद्ध* मध्ये साधलेला नाही. विशेषतः पोलिस इन्स्पेक्टर अशोकराव हेदेखील त्या भावनिक प्रश्नामध्ये व्यवस्थेचे प्रतिनिधी ह्या नात्याने ठोस वा हुकमी अशी कोणतीही कारवाई करू शकत नाहीत असं जेव्हा दिसून येतं, त्यानंतर जो तात्त्विक भाग येतो त्याची रचना ढिसाळ असल्याचं बऱ्याचंदा जाणवतं. जसं की, कादंवरीच्या अगदी शेवटी सदानंद व ऊर्मिला ह्यांच्यातील जो चाकूचा प्रसंग आहे तो ओढूनताणून रचलेला वाटतो आणि चाकूने टोक काढण्याच्या विषयावरून सदानंद जो अणुशक्तीपर्यंत जातो, ते काहीसे अतिशयोक्त वाटते.

इन्स्पेक्टर अशोकरावांच्या घरी अशोकराव, त्यांची वायको, पाचसहा वर्षांची मुलगी आणि प्रकाश व प्रभा ह्यांच्यातील ह्या कादंवरीत घडणारा सर्वांत अर्थवाही वाटावा असा प्रसंग सोडल्यास हा पुढचा तात्त्विक भाग बराचसा ठिसूळ वाटतो.

आणि ह्याचं कारण असं दिसतं की, एखादा संवाद सहज वाटण्यासाठी निवेदन जसं सुसंगत वाटायला हवं तसं *शीतयुद्ध* मध्ये वाटत नाही. कथा, कादंवरीचे ढोबळमानाने 'निवेदन' आणि 'संवाद' असे दोन भाग पाडले तर असं दिसतं, की निवेदनात 'लेखक दिसणे' हे जसं ग्राह्य असतं तसं पात्राचा 'बोलविता धनी' जरी लेखक असला, तरी ते जाणवणं हे कलाकृतीला कच्चेपणा आणणारं असतं. त्याहूनं महत्त्वाचं म्हणजे त्या संवादातील म्हणण्याची गहनता लटकी ठरवणारं असतं.

शीतयुद्ध मध्ये हे असं का घडलं? तर *शीतयुद्ध* मध्ये मनोहरांनी आपल्या साहित्यात निवेदनाचा एक नवीन प्रयोग केला आहे आणि तो म्हणजे, दृश्यात्मकतेवर जाणीवपूर्वक भर देणे. अन्यथा निवेदनात आंतरिक स्थिती व बाह्य स्थिती, ह्या दोघांनाही स्थान असतं. आणि भाषेचे पूर्वापार प्रयोग नाकारत स्थितीचं नेमकं चित्रण टिपण्यावावत अत्यंत दक्ष असलेले श्याम मनोहर हे, दोन्ही स्थितींचं वर्णन तेवढ्याच समर्थपणे करताना, संवाद पेलण्याएवढे त्यांचे योग्य संतुलन एरवी राखत; विपरीत

अनुक्रमणिका

स्थितीत अडकलेले पात्र हे मन खरवडून वोलणे अटळ असल्यामुळे, अशा संवादपूर्व निवेदनामध्ये आपला रोख नेहमी आंतरिक स्थिती टिपण्यावर मनोहर ठेवत. किंवहुना *ईश्वरराव* मध्ये तर मनोहरांनी ही आंतरिक स्थिती नेमकी टिपण्याचा जणू साहित्यातील विक्रम ठरावा, एवढा परमोच्च आविष्कार दाखवला आहे. कदाचित, 'दुसऱ्या दिशेने जाऊन पाहू' ह्या प्रयोगाच्या धारणेपोटीही असेल; परंतु *शीतयुद्ध* मधील निवेदनामध्ये श्याम मनोहर ह्यांनी बाह्य स्थिती टिपण्यावर जास्त भर दिला आहे. त्याला सध्याच्या भाषेत आपण 'दृश्यात्मकता' असं म्हणूया.

अगदी पहिल्या पानापासून प्रेतयात्रेचं जे वर्णन सुरू होतं, तिथपासूनच जाणवतं की, लेखक हा दृश्याकडे अत्यंत बारकाईने पाहतो आहे; एवढंच नव्हे तर आपण चालवलेला हा प्रयोग वाचकांच्या नजरेतून सुटू नये ह्याचीही दक्षता श्याम मनोहर वेळो-वेळी घेतात. त्यामुळेच अगदी दुसऱ्या पानावरच 'प्रतिक्षिप्त क्रिया' हा शब्द तव्वल तीन वेळा येतो व नंतर तो कादंबरीभर अधनंमधनं वापरलेला आहेच. त्यासाठी सुरुवातीचा हा परिच्छेद पाहा –

'जसं की, प्रेत पडताना तरुण वापानं प्रेत न पडावं म्हणून *प्रतिक्षिप्त* क्रिया केली. प्रेत पडल्यावर तरुण वापाने *प्रतिक्षिप्त* क्रियेने प्रेत रस्त्यावरून चटकन उचलून घेतलं. एक डोळावाल्या गरीब म्हाताऱ्याची *प्रतिक्षिप्त* क्रियेने गडवड उडाली. त्याने धावत जाऊन प्रेतावरची फुलांची माळ नीट केली.

प्रतिक्षिप्त क्रियेचा अर्थ काय? तर विचार होण्यापूर्वीच शरीराने केलेली कृती. जशी वीज आधी दिसते आणि गडगडाट नंतर ऐकू येतो, तशी ही क्रिया असते. त्यातील विचार नंतर ऐकू येईल न येईल. पण लेखक जणू प्रतिक्षिप्त क्रियेच्या उल्लेखाने वाचकांना सांगतो की, ह्या पात्रांना भले आपण काय करतो ह्याची जाणीव नाहीये; परंतु लेखक ह्या नात्याने माझे मात्र त्यांच्यावर बारीकसारीक लक्ष आहे.

ह्या प्रतिक्षिप्त क्रियेप्रमाणेच 'दृश्य' व 'चित्र' हे शब्ददेखील लेखक जाणीवपूर्वक वापरतो. जसं की, 'गर्दीतनं वाट काढत एक डोळावाला गरीब म्हातारा धावतधावत स्कूटरवाल्याच्या दृश्यात आला.' ह्या वाक्यात म्हाताऱ्याचं रंगरूप, त्याची क्रिया ह्यांचं वर्णन करत लेखक थेट 'दृश्यात' असा शब्दच योजतो. किंवा 'पहिला तरुण इसम स्कूटरवाल्याच्या नाकाशी पायताण, एवढ्याच दृश्यावर मग्न होता.' किंवा 'चार पाच क्षण ते चित्र तसंच स्थिर होतं', असे चित्रशब्द योजलेले काही उल्लेख. ह्यावर कडी म्हणजे कादंवरीच्या शेवटच्या भागात विनू आणि श्रीरंग जेव्हा थिएटरात भेटतात आणि विनूचा मित्र जेव्हा "श्रीरंग कोण?" असं विचारतो, तेव्हा श्रीरंगची गोष्ट सांगून विनू त्याला थेट "आर्ट फिल्म असते ना? त्याला शोभेल अशी स्टोरी आहे" असं म्हणतो, तेव्हा लेखनाचे सुप्त हेतू एका परीने पात्राच्या तोंडून उघडच होतात.

शीतयुद्ध सदानंद ह्या कादंवरीचा हा गर्भित हेतू ध्यानात घेतल्यावर तिचे मूल्यमापन हे केवळ साहित्यकृती म्हणून न करता 'सादरीकरण-योग्य संहितेचा प्रयोग' म्हणून करणे हे मला अगत्याचे वाटते.

दृश्यात्मकतेची जाणीव ही काही श्याम मनोहरांना परकी नाही. त्यांच्या अगदी पहिल्या कथासंग्रहातील 'नागरिक' सारख्या कथेतून त्यांची ही क्षमता वेळोवेळी व्यक्त होते. *ईश्वरराव*मध्येही वारीकसारीक दृश्यात्मक तपशिलांची रेलचेल आहे.

म्हणजे अगदी चटकन आठवणारा प्रसंगच सांगायचा, तर *ईश्वरराव* मध्ये सुखदेव आणि आत्माराम कादंवरीच्या प्रारंभीच जेव्हा पोरांना कडेवर घेऊन एकमेकांना भेटतात, तेव्हा त्यांचं वोलणं आणि पोरांचे चाळे व त्या चाळ्यांमुळे पुन्हा बापांच्या होणाऱ्या हालचाली ह्यांचं मनोहरांनी जे वर्णन केलं आहे, ते दृश्यं टिपण्यातही त्यांची प्रतिभा केवढी पराकोटीची संवेदनशील आहे, ह्याची वाचकाला नीट जाणीव होते. 'बुधली सांभाळत आत्मारामने पोराच्या नाकाला कालवल्यागत केलं' हे निरीक्षण लक्षात घेता लेखक केवळ फोटोग्राफिक नव्हे, तर जणू ॲनिमेशनच्या रेखाटनांसाठी उपयुक्त ठराव्या, अशा हालचाली टिपू शकतो हे कळतं.

शीतयुद्ध मध्ये देखील अशा वर्णनांची रेलचेल आहे. जसं की, 'इन्स्पेक्टर अशोकराव तांब्यातलं पाणी पेल्यात ओतत होते. मग ते पाणी प्याले. पेला टेवलावर ठेवला. डाव्या हाताचा अंगठा-आणि तर्जनी लांबवून, धनुष्याकार करून, दोन्ही डोळ्यांवर ठेवला आणि दोन्ही डोळे एकदम चोळले. मग धनुष्याकार मोडून पूर्ण पंजा करून चेहराभर फिरवला. हनुवटीच्या बिंदूजवळ पंज्याची वोटं जुळवून हाताच्या चेहऱ्याशी जुळलेला संबंध तोडला. मग दोन्ही हात पोटाकडे नेऊन पोटाचा बेल्ट वर ओढला व प्रकाशरावांकडे बघत म्हणाले, 'मला इतका संताप आला होता – वाटत होतं, दोघांना मागच्या खोलीत घ्यावं न् बुटाच्या लाथा घालाव्या."

आता हा झाला तंतोतंत वर्णनाचा नमुना. पण काही ठिकाणी तर लेखकाला वर्णन करायचा सराव करता यावा ह्यासाठी जणू क्रिया केल्याची जबरदस्ती पात्रावर केली आहे, असा संशय यावा अशीही वर्णनं आहेत.

जसं की, "कुसुमताई तिथे आल्या, हातातील काचेची वरणी सावधपणे पुसत म्हणाल्या" – असं एका संभाषणाचं

वर्णन सुरू होतं. त्यात मध्येच पुन्हा, 'कुसुमताई व्रणीत फुंकर मारत म्हणाल्या' असा उल्लेख येतो. नंतर पुन्हा 'मग त्यांनी बरणी प्रकाशाच्या दिशेनं धरून आरपार पाहिलं, फुंकलं' अशी एक ओळ येते. आणि मग साधारण पानभर बोलणंचालणं झाल्यावर 'कुसुमताईंनी बरणी टेबलावर ठेवली आणि दिवा लावला' असा उल्लेख येतो.

ह्यावरून लेखक बाह्य स्थिती टिपताना क्रियेचा प्रत्येक टप्पा, अगदी टिपतो. थेट क्रिया पूर्ण होईपर्यंत त्यावरून कशी स्थिती आहे त्याची वाचकाला जाणीव होते.

असंच आणखी एक दृश्यात्मक वर्णन पहा – 'अशा वेळी तो जीभ आतून गालावर दावतो आणि तो गाल फुगवतो... आत्ता त्याने तसे केले मात्र, लगेच त्याला मन रमवून टाकणाऱ्या लाखाच्या हिशोबाची आठवण झाली. त्याने जीभ सर्वसाधारण करून तत्काळ गाल नेहेमीचा सपाट केला आणि चैतन्याने भरून येऊन उठला.'

असे उल्लेख सर्वत्र चाचल्यावर लेखक जणू पात्र काय करतंय ह्याच्यावर सतत लक्ष ठेवून आहे, असं जाणवतं. दृष्य म्हटलं की त्यात जे जे घटक येतात, जसं की, ते घडते ते ठिकाण, तेथील सामानसुमान, वावरणाऱ्या पात्रांची शारीरिक स्थिती, आवाज, प्रकाश, हालचाली, आकृतिबंध, संख्या, रंग हे सारे तपशील मनोहर एवढ्या आग्रहाने टिपतात की, इतिहासाचार्य राजवाडे ह्यांनी *भारतीय विवाहसंस्थेचा इतिहास* ह्या पुस्तकात 'विचार-विकार प्रदर्शनाच्या साधनांची उत्क्रांती' ह्या लेखात 'सहज विक्षेप अभिप्रायसूचक' ह्या शीर्षकाखाली शारीरिक क्रियांची जी बारीकसारीक जंत्री दिली आहे, त्याचे जणू प्रात्यक्षिकच वाटावे अशा बाह्य स्थितीची कादंबरीभर बारीकसारीक नोंद केली आहे. एवढंच नव्हे तर, प्रसंग रचतानाच बाह्य स्थितीचे वर्णन जास्तीत जास्त करता येईल, अशा रीतीनेच योजना केली असल्याचेही बऱ्याचदा जाणवतं. उदाहरणार्थ, सदानंद हॉस्पिटलात गेला असताना तेथील नर्सेसच्या हातात गुलाब असल्याचं जे वर्णन आहे, ते जणू शास्त्रीय नृत्यातील तरलतेसारखं नाट्यमय वाटतं. ह्या नर्सेसची पात्रं एकूणच एवढी नाटकी रंगवली आहेत की, त्यांच्या तोंडची जी वाक्यं आहेत ती बऱ्याचदा लेखकाने केलेलं प्रॉम्प्टिंग वाटतं. श्याम मनोहरांचे संवाद हे एकूणच एकाच तत्त्वज्ञानाच्या शाखा वा पारंब्या आहेत असं जरी वाटत असलं तरी, त्यांची फेक करणारे निवेदन हे काटेकोर सुसंगत असल्यामुळे एरवी संवाद जसे सहज सुरळीत वाटतात, तसे *शीतयुद्ध* मध्ये वाटत नाहीत. जसं की, दवाखान्याच्या प्रसंगातील डॉक्टरांचं बोलणं.....

"डॉक्टरांनी जोराने उच्छ्वास सोडला, पुन्हा श्वास केला. चष्मा काढला, पुसला, घातला, म्हणाले, "भारतात एकदा सर्वत्र समृद्धी यायला पाहिजे, मग गेली ती समृद्धी तरी चालेल.... सारखी स्थिती वदलली पाहिजे. त्याशिवाय माणसाचं मन टफ होणार नाही. एकच स्थिती मेंटेन करायची म्हणजेही भयानक प्रेशर येतं! स्थिती वदलली तरी प्रेशर येतं! विचित्र! विचित्र!'

"डॉक्टरांनी पुन्हा चष्मा काढला. पुन्हा पुसला, पुन्हा घातला, पुन्हा काढला आणि ते आत जाऊ लागले, तेव्हा पुन्हा चष्मा घातला."

डॉक्टरांच्या तोंडी हे वाक्य आपण वळे कोंवतो आहोत ह्याची लेखकाला कुठेतरी जाणीव असावी, म्हणूनच त्याने डॉक्टरांच्या बोलण्याच्या पुढे-पाठी दोन्हीकडे निवेदनाचे टेकू देण्याचा प्रयत्न करूनही हे वाक्य नाटकीच राहातं.

स्थितीचं वाह्य रूप टिपण्याची बारीकसारीक शंभर उदाहरणं देण्यापेक्षा एक सलग प्रसंग कसा रेखाटलाय ते पाहूया :

"ठीक दहाला जेवण उरकून सदानंद स्कूटरवरनं ऑफिसला गेला.

"दहा वाजता सदानंद ऑफिसला गेला की ऊर्मिला वर्तमानपत्र वाचत रेंगाळायची, त्या सवयीने ऊर्मिलेनं वर्तमानपत्र घेतलं, पहिलं पान वाचवेना म्हणून दुसरं उलगडलं, तेही वाचवेना म्हणून तिसरं उलगडलं, तेही वाचवेना म्हणून चौथं उलगडलं, तेही वाचवेना आणि वर्तमानपत्राची पानंच संपली. मग वर्तमानपत्राची एक घडी केली, दुसरी केली आणि वर्तमानपत्र दिवाणाखाली सारून दिलं.

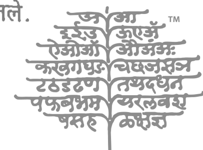
"मग जांभई दिली आणि जेवावं असा विचार केला.

"नेहमी ती ताट पदार्थांनी नीट सजवायची. वरण, भात, तूप, आमटी, पोळी, चटणी किंवा लोणचं. चवीनं जेवायची. जेवण संपल्यावर लागोपाठ दोन चमचे नुसतं दही खायची.

"आत्ता ताट वाढून घेताना तिला एकेक पदार्थ, पदार्थाची ताटातली ठरावीक जागा, पदार्थ खायचा क्रम आठवत होता.

"तिनं एकदाच, थोडासाच वरणभात खाल्ला, लोणच्याची ताटात घेतलेली फोड तशीच राह्यली, ती खरकट्यात टाकून दिली. एकच चमचा दही खाल्लं. दोन घोट पाणी प्याली. आणि जेवण संपवलं.

"बाहेरच्या खोलीत आली. ट्रांझिस्टर लावला, बंद केला. वर्तमानपत्राला हात लावला, काढून घेतला. दिवाणावर बसली. बसून राह्यली. मग दिवाणावर झोपली. या कुशीवर वळली, त्या कुशीवर वळली, पुन्हा त्या कुशीवरून ह्या कुशीवर. डोळे मिटून घेतले. गच्च मिटून घेतले.





"बाहेर शांतता होती. ऊन होतं.

"ऊर्मिलेला वाटलं, थोडा चहा प्यावा. मग वाटलं, चहा नकोच, कॉफी प्यावी. मग वाटलं, काहीच नको.

"ऊर्मिलेनं डोळे उघडले, उठून बसली, सैपाकघरात गेली, सैपाकघरात मध्येअधेच नुस्ती उभी राह्यली, बाहेरच्या खोलीत आली, ट्रांझिस्टरकडे नुस्तं पाह्यलं, वर्तमानपत्राकडं नुस्तं पाह्यलं.. दिवाणावर बसली. नुस्ती बसून राह्यली. दिवाणावर झोपली, डोळे मिटून घेतले, ह्या कुशीवरून त्या कुशीवर वळली, त्या कुशीवरनं ह्या कुशीवर वळली, डोळे उघडले, उठून बसली. जांभई दिली. उठली. बाथरूमला गेली. परतली. पुन्हा बाथरूमला लागली. पुन्हा बाथरूमला गेली.

"डोळ्यावरनं पाणी फिरवलं, मग सगळा चेहरा धुतला. पुसला. म्हणून कपाटाच्या आरशासमोर उभं राहून पावडर लावली. बाथरूमला लागली. बाथरूमला गेली. परतली. आरशासमोर उभं राहून कुंकू लावलं. दिवाणावर बसली. चहा प्यायचं रद्द केलं. मग मनात निश्चय केला.

"बाहेर जायचे कपडे केले, खांद्याला शवनम बॅग अडकवली, पर्स शवनम बॅगेत टाकली. चपला घातल्या. घराची खिडक्या-दारं बंद केली. घर बंद केलं, कुलूप लावलं. बाहेर रस्त्यावर आली."

सध्याच्या वाङ्मयीन पिछेहाटीचं कारण म्हणून पुढे केल्या जाणाऱ्या दृकश्राव्य कलांच्या चलतीच्या काळात माझ्या मते 'दृश्यसर्जकता' हा साहित्यातही एक महत्त्वाचा निकष ठरणार आहे. साहित्याच्या दृष्टीने विचार करता बाह्य स्थितीचं वर्णन ही गोष्ट ओघात होतच होती. ह्यापुढे मात्र लोकांच्या अभिरुची-मध्ये दृकश्राव्य अपेक्षांचा जो हिस्सा वाढणार आहे, तो लक्षात घेऊनच लेखकाला आंतरिक स्थिती आणि बाह्य स्थिती ह्या दोघांची बारीकसारीक नोंद आपल्या निवेदनात घेणे भाग आहे. ह्यामुळे अर्थातच दृश्यसर्जक क्षमतेच्या दृष्टीने कामाचे नसलेले प्रसंग वा पात्रे वाद करून, त्या जागी वेगळी योजना करावी लागेल.

शीतयुद्ध मधील दवाखान्यातील प्रसंग, पोलिसचौकीतले प्रसंग, ज्योतिषाचार्य हे पात्र हे भडक व नाटकी वाटतात, त्याचं कारण ह्या प्रयोगाच्या भरात लेखकाला ही सामग्री काहीशी ओढूनताणूनच आणावी व वापरावी लागली आहे.

तरीही आंतरिक स्थितीतील ताणतणावांचे बारीक-सारीक तणांसह भान बाळगत कथालेखन सुरू करणाऱ्या मनोहरांनी, *ईश्वरराव पुरुषोत्तमराव*मध्ये वाङ्मयाचे विशुद्ध स्वरूप साकारल्या-नंतर दृश्यात्मकतेच्या प्रभावाची जाणीव स्वीकारून *शीतयुद्ध*मध्ये बाह्य स्थितीतील बारकावे टिपण्याचा जो थोडाफार ताणलेला प्रयोग केला आहे, तो खचितच स्वागतार्ह मानायला हवा.

श्याम मनोहरांच्या वाचकांना *शीतयुद्ध सदानंद* ही कादंबरी म्हणूनच त्यांच्या पूर्वीच्या साहित्याच्या तुलनेत रुचणे अवघड आहे. आणि ह्या प्रयोगात शीतयुद्धची 'गोष्ट' जशी काहीशी सोपी होऊन गेली आहे, तसेच काही बारकावे निसटले आहेत, वा कृत्रिम बटबटीतं ठिगळवजा वाटू लागले आहेत हे खरंच!

कलाकृतीच्या आशयाच्या अनुषंगाने भाषिक, तार्किक, तात्त्विक अंगांचा जाणीवपूर्वक वापर करणाऱ्या श्याम मनोहरांच्या साहित्यात घाटाचे जे वैविध्य आहे ते लक्षात घेता, ह्या सर्व अंगांचा आढावा घेणे या लेखाच्या मर्यादेत शक्य नसल्याने, आशयविस्तारासाठी सरळसाध्या कथासामग्रीला पैलू व परिमाणांची दिलेली पूरकजोड आणि दृश्यात्मकतेचं भान राखून केलेला बाह्य स्थिती टिपण्याचा प्रयोग ह्या *शीतयुद्ध* संदर्भातील महत्त्वाच्या मुद्द्यांचा आढावा घेत मी माझे हे टिपण आटोपतं घेतो.

*शीतयुद्ध*चं वर्णन करावयाचं झाल्यास ती एक कादंबरीच्या पेहेरावात दडलेली पटकथा आहे, असं करता येईल.

ईश्वरराव पुरुषोत्तमराव मध्ये वाङ्मयातील जणू परिपूर्णता सिद्ध केल्यानंतर श्याम मनोहरांनी त्यापाठोपाठ लिहिलेली ही दुसरी कादंबरी मला साहित्याच्या सद्यःस्थितीतील एक महत्त्वाचा प्रयोग वाटते.

ईश्वरराव पुरुषोत्तमराव ही जशी साहित्यसन्मुख आहे, तशी *शीतयुद्ध सदानंद* ही नाट्याभिमुख आहे. मात्र तरीही ह्या दोन्ही कादंबऱ्यांच्या पाठी एकमेकाला भिडलेल्या आहेत, हे मला लेखक श्याम मनोहरांच्या अस्सल कसाचेच लक्षण वाटते.

शीतयुद्ध सदानंद मध्ये दृश्यात्मकतेवर भर देणाऱ्या निवेदनशैलीच्या शोधात श्याम मनोहरांनी, त्यांच्या साहित्यात एरवी न आढळणाऱ्या बऱ्याच अर्ध्याकच्च्या गोष्टी जरी आणलेल्या दिसल्या तरी, एका प्रयोगाच्या भरात तसे होणे हे साहजिक वाटते.

मात्र साहित्यातील नाट्याला पूर्ण दूर ठेवून त्यांनी जशी *ईश्वरराव पुरुषोत्तम* सारखी परिपूर्ण कादंबरी लिहून स्वतःची जीवनदृष्टी सिद्ध केली आहे, त्याप्रमाणेच मराठी नाटकातील जो प्रचलित 'नाट्य' घटक आहे तोदेखील मनोहर जर दूर करतील, तर तेंडुलकर, आळेकर, एलकुंचवार ह्यांनी गेल्या २०-२५ वर्षांत मराठी नाटक जेथपर्यंत नेऊन ठेवले आहे, त्याच्याही पुढच्या टप्प्यावर श्याम मनोहर मराठी नाटक नेऊन ठेवतील, अशी शक्यता *शीतयुद्ध सदानंद* वाचल्यावर खचितच जाणवते.

अनुक्रमणिका

सत्यजित राय आणि चित्रपटसंगीत

अशोक दा. रानडे

कोणताही चित्रपटीय विषय सत्यजित राय यांच्या संदर्भात अनेक अंगांनी पाहावा लागतो. मुख्य कारण असे की, दिग्दर्शन आणि प्रत्यक्ष सर्जन अशा दोन बाजूंनी सत्यजित चित्रपटाच्या बहुतेक अंगांना आकळतात. त्यांच्या चित्रपटांतील संगीताचे असेच आहे. पहिले सहा चित्रपट वगळता, राय-चित्रपटांचे संगीत त्यांनी स्वतःच रचले. म्हणजे वास्तविक पाहता तीन विषयांचा विचार करायला हवा. राय आणि चित्रपटसंगीत, राय-चित्रपटांसाठी इतरांनी दिलेले संगीत आणि सत्यजित राय यांचे संगीत..तीनही उपविषय एकाच साखळीतले; पण आपापल्या विचाराचा प्रांत स्पष्टपणे रेखणारे. उदा., पहिल्या उपविषयात सत्यजितांना संगीत आणि चित्रपट यांचा परस्परसंबंध काय वाटे व का? हिंदी चित्रपट-संगीताविषयी त्यांची मते काय असत व का? वगैरे प्रश्नांची चर्चा व्हावी. दुसऱ्या उपविषयात पं. रविशंकर, उस्ताद विलायत खान व उस्ताद अली अकबर खान यांनी राय-चित्रपटांसाठी दिलेल्या संगीताचे स्वरूप, वैशिष्ट्ये व कारणमीमांसा अपेक्षित. आपल्या निश्चित गरजा, निर्णायक मते, स्वतःच्या सांगीतिक कौशल्याविषयीचा व क्षमते-विषयीचा विश्वास, त्याचप्रमाणे दुसऱ्यांच्या कामगिरीविषयी ठोस असमाधान ह्यामुळे सत्यजितनी जे संगीत स्वतः रचले त्याची व त्यामागील भूमिकेची तपासणी तिसऱ्या उपविषयाच्या आवाक्यात राहील. तीनही उपविषयांची तपशीलवार चर्चा शक्य आहे. इतकेच नव्हे, तर राय-चित्रपटांच्या सर्वांगीण विश्लेषणात अशी चर्चा अनिवार्य आहे. दुसऱ्या उपविषयाला इथे तोंड फोडावयाचे आहे.

आरंभीच एक बाब ध्यानात येते. सहा चित्रपटांना संगीत देण्यासाठी सत्यजितांनी ज्यांना पाचारण केले, ते तंतकार होते. दोन सतारिये आणि एक सरोदिया. तिघेही स्वनामधन्य. तिघांचेही कलकत्त्याशी निकटचे नाते. शिवाय भारतीय वाद्यसंगीताचे नवे अध्याय लिहिणारे म्हणून तिघांचीही सकारण ख्याती. तिघांमध्ये संगीतदिग्दर्शनाचा म्हणण्यासारखा पूर्वानुभव पं. रविशंकर यांचाच (*धरतीके लाल*, *नीचानगर* हे ध्येयवादी चित्रपट व *डिस्कवरी ऑफ इंडिया* हे त्याच प्रकृतीचे नृत्यनाट्य). माझ्या मते या साऱ्या तपशीलाला काही विशेष अर्थ आहेत. तपशीलामागे काय, असा प्रश्न विचारल्यास राय यांच्या संगीतसंविदेचे रूप कोणत्या शक्ती ठरवीत होत्या, ते कळण्यासारखे आहे.

संगीतकार म्हणून आपापला चाहतावर्ग असलेल्या कलाकारांकडे रायना वळावयाचे होते; पण बॉलीवुड, टॉलीवुडच्या पसंतीचे शिक्के बसलेले लोकप्रिय संगीत त्यांना नको होते. पण अधिक महत्त्वाची गोष्ट अशी की, कंठसंगीताच्या अंगाने, वळणाने संगीताकडे पाहणारे व त्याप्रमाणे रचना करणारेही त्यांना नको होते!

अर्थात, कंठसंगीताच्या पकडीतून सुटणारी संगीत प्रतिभा हवी, म्हणून वाद्य कलावंत; अशी अ-करणात्म भूमिका नव्हती. नव्या स्वनरंगांची झळाळी प्राप्त झालेली वाद्ये आणि अशा वाद्यांच्या अंगांनी सिद्ध होणारी संगीतरूपे यांनाच त्यांची कलाजाणीव कौल देई.

सर्वांत महत्त्वाचे कारण असे की, सत्यजितांच्या समग्र कलादृष्टीत सहाय्यक व मुख्य (उदा., संगीत व चित्रपट) माध्यमांच्या नात्याविषयीच्या विचारांत सुरुवातीला दोहोंमधील कल्पनासाम्यास वा संवादास जादा महत्त्व होते. घटकांच्या विरोधसंबंधांच्या परिणामकारकतेची, त्यांच्या अंतिम कलापूर्णतेची जाणीव जसजशी विकसित होत गेली, तसतसे इष्ट संगीत कोणते या प्रश्नास सत्यजितांनी निराळी उत्तरे नोंदली. संगीताची परिभाषा वापरून बोलावयाचे, तर कलाघटकांच्या परस्परसंबंधांच्या कलापूर्णतेत लयतत्त्वाचे कार्य घडते, तेव्हा सम, विषम व असम असे तीन लय निर्माण होतात (तीन लयी नव्हे!). पैकी आपल्याला कोणता लय हवा, ते ठरविणे कलाकाराचे स्वातंत्र्य असते. कोणत्याही एकाच सिद्धान्तास चिकटून राहिल्याने कलात्म यशाची हमी मिळत नाही हे कलाकारास किती तीव्रतेने जाणवेल, यावर संबंधित तंत्रमंत्रांचा लवचीक वापर त्याला जमतो. तसे केल्याशिवाय त्याला गत्यंतर नसते – मग यामुळे टीकाकारांची कितीही गैरसोय होवो!

वाद्यांची वळणे का?

भारतीय वास्तवाचे रायना अभिप्रेत चित्रण सूक्ष्म, आंतरिक सत्याला सामोरे जाणारे आणि म्हणूनच भावभावनांच्या फुलोऱ्यापेक्षा

अनुक्रमणिका

भावनिक संदिग्धता आणि अंतर राखण्यावर भर देणारे असे. या संदर्भात ध्यानात घेण्यासारखी बाब अशी की, वाद्ये आणि वाद्यध्वनी मानवी आवाजापेक्षा कमी निश्चितार्थी असतात. शिवाय भावनिरपेक्ष उपयोगास वा वावरासही वाद्ये व वाद्यध्वनी उत्तेजन देतात. एक संकलित परिणाम असा की, वाद्यसंगीताची वळणे अधिक संस्कृतिनिरपेक्ष असूनही सौंदर्यपूर्ण वा कलादृष्ट्या जास्त समाधानकारक ठरू शकतात. अर्थातच जनक संस्कृतीच्या सीमा पार करून आपला ठसा उमटविणे वाद्य-वळणांना सुलभ जाते. याउलट आवाज आणि पर्यायाने कंठसंगीत विशिष्ट जनक संस्कृतीशी आंतरिक आणि घट्ट नाते राखतात. मुद्दा असा की, रायना भारतीय संस्कृतीचा अर्थ लावावयाचा होता (आपल्या माध्यमातून); पण असा अर्थ लावण्याची रूढ वा रुळलेली वाट त्यांना नको होती. आपला आशय चित्रपटासारख्या न-पारंपरिक माध्यमातून तसेच विस्तारलेल्या श्रोते-प्रेक्षकवर्गापर्यंत पोचवायचा असल्याकारणाने संज्ञापनाची सर्वमान्य समीकरणे त्यांना मानवत नव्हती. भारतीय संगीतपद्धती (म्हणजे सादरीकरण व विचाराचे संमत मार्ग) कंठसंगीतातून आविष्कृत वर्तुळांची तरफदारी करते. त्यांना हे नकोसे वाटले आणि नव्या ध्वनींची आकर्षक वळणे रेखून आपली चित्रसांगीतिक ओळख पटविण्याचा त्यांनी ध्यास घेतला.

संबंधित इतिहास असा की, सतार, सरोद, बासरी, शहनाई इ. वाद्यांना विसाव्या शतकात आपापल्या अवतारकार्याचा नव्याने साक्षात्कार झाला. वादनसंचात स्वतंत्र स्थान, विकसित होणारी वादनभाषा, वादनप्रकारांची नव्याने व्यवस्था, वाद्यांच्या बनावटीत तऱ्हतऱ्हेचे लक्षणीय बदल आणि वादनतंत्राने केलेली प्रगती वगैरेंमुळे भारतीय वाद्यांची आधुनिक वाटचाल याच शतकात सुरू झाली. प्रस्तुत चर्चेच्या संदर्भात सयुक्तिक, महत्त्वाचा व संकलित परिणाम असा की, बऱ्याच वाद्यांच्या स्वनरंगांना अपूर्व झळाळी प्राप्त झाली. सतार, सरोद यांसारख्या निखळ भारतीय वाद्यांनी स्वदेशात नवे कान आणि परदेशांत अपरिचित संस्कृती काबीज केल्या; कारण जाणता-अजाणता व्यापक आवाहन हे स्वनरंगाचे वैशिष्ट्य आहे. वाद्यांची तौलनिक संस्कृतिनिरपेक्षता आणि स्वनरंगाचे सहज परिणामकारक व सार्वत्रिक पोचणे केशवराव भोळ्यांपासून सत्यजितांपर्यंत सर्वांना भावले, हा काही योगायोग नाही. वाद्ये व वाद्यसंगीताची देशांतरे वा आयात-निर्यात सुलभ आणि स्वनरंगांची मोहकता आशयघनतेकडे नेणारी. म्हणून भारतीय, पण तंतकारांना आपल्या चित्रपटाचे संगीत देण्याकरिता बोलवावे, असे सत्यजित रायना गरजेचे भासले असा निष्कर्ष.

सत्यजित राय यांचे सांगीतिक संगोपन

स्वनरंगाचे आकर्षण आणि वाद्यसंगीताला झुकते माप या दोहोंची बीजे सत्यजितांच्या सांगीतिक संगोपनात आढळतात, असे म्हणायला हरकत नाही. (त्यांची संगीताभिरुची पश्चिमोन्मुख जाहिरात-व्यवसायानेही प्रभावित झाली असेल काय?) आपला पाश्चिमात्य वाद्यसंगीताकडचा ओढा त्यांनी तपशीलाने नोंदला आहे. त्यांना भावणाऱ्या पाश्चिमात्य संगीतातले वाद्यसंगीताचे तौलनिक प्राबल्यही कानांत भरते! त्यात पुन्हा निरनिराळ्या वाद्यांचे आपापले स्वनरंग ठळकपणे समोर आणू शकणारे 'सिंफनी' प्रकारचे संगीत त्यांना पुन्हा पुन्हा ऐकावेसे वाटे, हे लक्षणीय. स्वतः संगीतरचना करताना ते पिआनोचा आधार घेत, याकडेही लक्ष जातेच. आपल्या सांगीतिक जडणघडणीत भारतीय संगीताचा वाटा किती, हे त्यांनी कमी स्पष्टपणे नोंदले आहे! १९२१ ते १९५५ (म्हणजे सत्यजितांचे जन्मवर्ष व *पथेर पाँचाली*चे प्रकाशन-वर्ष) या कालावधीत बंगालमध्ये (आणि भारतातही) भरीव, महत्त्वाच्या आणि सांस्कृतिक ठसा उमटविणाऱ्या सांगीतिक घडामोडी झाल्या नाहीत, असे कसे म्हणावे? सत्यजितांच्या परिवारात भारतीय संगीताला भरपूर वाव होता. निष्कर्ष असा की, वातावरणातील कोणत्या स्पंदांना प्रतिसाद द्यावा, हे कृतिशील ग्राहक स्वतः ठरवत असतो. सत्यजित राय यांनी वाद्यसंगीत, स्वनरंगाची महत्ता वगैरे बाबतींत आपले वजन अभारतीय पारड्यात टाकले होते. त्यांच्या पसंतीची कारणे आणि कृतीचे परिणाम तपासणे वेधक आहे.

या पार्श्वभूमीवर पाहता *पथेर पाँचाली*च्या पं. रविशंकररचित संगीतातील काही जागा उल्लेखनीय वाटतात :

१. **जागा** : श्रेयनामावली वगैरे – शिवाय 'अपू' त्रिपदीत गुंजणारे 'थीम' संगीत. यात 'लोक' व 'कला' संगीताची मिश्रणे.
   वाद्ये : पखवाज, बासरी, सतार – धून

२. **जागा** : तळे, त्यातील फुले इत्यादी. गौड सारंग, मांड, विलावल असे सुघटित राग, रूपक तालाकृतीचा मुक्त वापर.
   वाद्य : सतार

३. **जागा** : मेघगर्जना, दुर्गेचे व्रत.
   वाद्ये : पखवाज, स्वरमंडल, सतार (देस रागिणी)

४. **जागा** : दुर्गेचा मृत्यू
   वाद्ये : सतार, पखवाज, सतारीवर मारव्याचा आलाप





५. **जागा** : हरिहरने दुर्गासाठी आणलेली साडी (दुर्गाच्या मृत्यूनंतर) सर्वजया हाती घेऊन रडते.

वाद्य : तार शहनाईवर पटदीप

६. **जागा** : हरिहर सहकुटुंब गाव सोडतो

वाद्ये : सतार व बांसरी.

याशिवाय इन्दिरा ठाकुरन एकान्तात 'संध्याछाया भिवविती हृदया' सारखे कातर गीत गुणगुणते, वा अपू तारेच्या खांबाची गुणगुण ऐकतो, वगैरे वापरही सूचक आणि चित्रसंगीताच्या व्यापक संकल्पनेत समाविष्ट होणारे. आता मुद्दा असा की, उल्लेखित तपशीलांनी सजणारे संगीत मुख्यत्वेकरून साम्यसंबंधांवर विसंबणारे आहे. जी भावस्थिती चित्रघटकांतून व्यक्त होत असते तिलाच गडद करणे, दृश्यांच्या गतिमानतेच्या पावलावर पाऊल टाकून संगीताची एकके बांधणे, कान आकर्षून घेणाऱ्या (आणि बहुतांशी मधुर) स्वनरंगांच्या (आणि तोही वाद्यांच्या) वापरात सातत्य ठेवणे आणि एकंदरीने संगीत म्हणून मान्यता पावणारी रचना समोर ठेवणे, वगैरे विशेष साम्यसंबंधी संगीताचे म्हणता येतील. चित्रपटाशी संगीत कसे एकजीव झाले वगैरे साचेबंद वर्णने करावीशी वाटतात (आणि तशी ती केली जातात!); कारण साम्यसंबंधी संगीताचा सरसकट वावर आणि संयोग कलाकृतीत – म्हणजे अनेक कलांनी एक आविष्कार – सिद्ध केला असता – काय घडत असते याविषयीचा वैचारिक गोंधळ होय. वैचारिक अंगाला कलानिर्मितीत स्थान नाही, असे सुदैवाने सत्यजितांचे कधीच मत नव्हते! या कारणाने चित्रपटांत संगीताने काय कार्य करावे आणि तसे का, या प्रश्नांविषयी त्यांची स्वतःची अशी एक भूमिका उत्क्रांत होत गेली. ही भूमिका बरोबर-चूक कशीही असो; ती त्यांची स्वतःची होती हे निश्चित. *पथेर पाँचाली* च्या संगीतातून दिसणारी त्यांची भूमिका साम्यसंबंधी चित्रसंगीताला मान्यता देणारी असली, तरी त्यांच्या एकंदर दृष्टिकोणाशी ती विसंगत होती; अशी शंका येते. आपण स्वतः आपल्या चित्रपटांचे संगीत का करू लागलो, वगैरे प्रश्नांना त्यांनी दिलेली भाषिक उत्तरे आणि सर्जनशील, निर्मितिशील प्रत्यक्ष क्रिया यांचे नातेही साधे नसावे, असे वाटते. या दृष्टीने त्यांचे विश्व न्याहाळल्यास काही वेधक निष्कर्ष हाती लागतील आणि त्यांचा भारतीय चित्रपटांच्या सर्वांगीण व सखोल विचारात भरीव सहभाग असेल.

पु.ल. देशपांडे ह्यांची प्रवासवर्णने

चंद्रकांत वर्तक

पु.ल. देशपांडे ह्यांचे *अपूर्वाई* पुस्तक वाचल्यावर एका वाचकाने त्यांना लिहिले की, पु.लं. नी पाहिलेल्या इंग्लंडमध्ये आणि आताच्या इंग्लंडमध्ये फरक पडल्यामुळे नवी व अद्ययावत माहिती भर म्हणून घालून पुस्तक प्रसिद्ध करावे.

पु.लं. नी उत्तर दिले की, "प्रवासवर्णने ही प्रतिबिंबे असतात. तसे पाहिले तर सारे ललित साहित्य जीवनाच्या प्रवासात वेगवेगळ्या वातावरणात वाढलेल्या संवेदनशील लेखकांच्या मनावर उमटणाऱ्या प्रतिबिंबातूनच जन्म घेत असते. मी (पु.ल.) हा प्रवास केला त्याच काळात ह्या देशांचा प्रवास करणाऱ्या दुसऱ्या एखाद्या लेखकाने ह्याच यात्रेची कहाणी निराळ्या रीतीने सांगितली असती."

पु.लं. नी प्रवासवर्णनलेखनाचे मुख्य सूत्रच ह्या त्यांच्या उत्तरामध्ये सांगून टाकले आहे. एक ललितगद्य-वाङ्मयाचा प्रकार म्हणून आपण प्रवासवर्णनाचे रूप कसे असते हे शोधू लागलो तर असे लक्षात येते की, प्रवासवर्णनकाराने आपल्या स्वतःच्या शरीराने आणि मनाने केलेल्या प्रवासाचा, प्रवासात घेतलेल्या, आलेल्या अनुभवांचा आणि स्थळे, भेटलेली माणसे इत्यादींचा त्याच्या मनावर झालेल्या संस्कारांचा संवेदनशीलतेने, स्मृतिरूपाने केलेला जागर, स्मृतिरूपाने घेतलेला पुनर्शोध शब्दरूपात सजीव करण्याचा केलेला प्रयत्न म्हणजे प्रवासवर्णन! हा जागर, पुनर्शोध जितका सच्चा आणि उत्कट तितके त्याचे शब्दरूप लालित्याच्या जवळ जाईल.

काका कालेलकर प्रवासवर्णनांना 'स्मरणयात्रा' म्हणावयाचे.

पु.लं.च्या *अपूर्वाई* (१९६०), *पूर्वरंग* (१९६३), *जावे त्यांच्या देशा* (१९७४) आणि *वंगचित्रे* (१९७४) ह्या चारही प्रवासवर्णनांमध्ये आपल्याला हा जागर आणि पुनर्शोध सातत्याने प्रत्ययाला येतो. त्यांनी केलेला प्रवास कोणत्याही इतर माणसाने केलेल्या प्रवासासारखाच असला, तरी तो वरकरणीच! कारण पु.ल. सांगतात ते त्यांचे अनुभव आणि अनुभवांपोटी मनात आलेले संज्ञांचे – विचारांचे – कल्लोळ. वेगवेगळी स्थळे पाहताना त्यांच्या मनावर त्या त्या स्थळांचा होणारा संस्कार त्यांच्या वर्णनात येतो. जी माणसे भेटली, त्यांच्याशी बोलली, तसेच त्यांनी पाहिली त्या सगळ्यांचा त्यांच्या मनावर जो आलेख उमटला तो त्यांच्या प्रवासवर्णनात प्रतिबिंबित होतो. त्यांना जे वाटले ते इतर प्रवाशांना – प्रवासवर्णनकारांना वाटेलच असे नाही. पु.ल. इंग्लंडमध्ये, युरोपात किंवा पूर्वेकडे हिंडले त्याच्याच आगेमागे मराठीतले काही लेखक इंग्लंड, युरोप, पूर्वेकडे, अमेरिकेत गेले होते, जात होते. त्यांनीही आपापली प्रवासवर्णने लिहिली आहेत. पु.लं. नीच *पूर्वरंग*मध्ये क्वालालंपूरला प्रभाकर पाध्ये सोबतीला होते असा उल्लेख केला आहे. क्वालालंपूरबद्दल पु.लं. पेक्षा वेगळे *हिरवी उन्हे* (१९६४) मध्ये पाध्ये लिहितात. 'अतामी'च्या पु.लं.च्या वर्णनापेक्षा 'अतामी' चे वर्णन पाध्यांनी *तोकोनोमात* (१९९१) केले आहे. 'अतामी' च्या परिसराला पार्श्वभूमी करून त्यांनी 'चिडाचा वृक्ष' सारखी एक अप्रतिम 'प्रवासकथा'च *तोकोनोमात* लिहिली आहे. पु.लं. नी *जावे त्यांच्या देशा* मध्ये काप्रीला गेल्यावर 'ब्ल्यू ग्राटो'चे वर्णन 'निळाई' ह्या प्रवासलेखात – खरे म्हणजे भावगर्भ वृत्तीतून निर्मिलेले गद्यकाव्यच – केले आहे, त्याच काप्रीचे – 'ब्ल्यू ग्राटो'चे – तितकेच उत्कटपणे पण 'निळाई'पेक्षा पूर्णपणे वेगळे असे वर्णन गंगाधर गाडगीळांनी *साता समुद्रापलीकडे* (१९५९) मधील 'काप्री' ह्या प्रवासनवकथेत केले आहे. पाध्ये, गाडगीळ, पु.ल. तिघेही जपान पाहतात – अनुभवतात – जगतात आणि त्यांच्या त्यांच्या प्रवासवर्णनांत आपल्याला त्या देशाचा निरनिराळा प्रत्यय येत राहतो. तिघांचेही लिहिणे स्वतंत्र, उत्कट आणि गहिरे आहे. तिन्ही प्रवासवर्णने ललित प्रवासकृती आहेत.

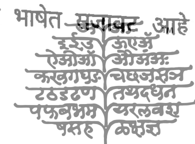
त्यामुळे प्रवासवर्णनात माहितीची अपेक्षा करणेच बरोबर नाही. कारण कोणतीही ललित वाङ्मयीन कृती माहिती देत नसते.

पु.लं. च्या प्रवासवर्णनांचे वैशिष्ट्य असे की, ती केव्हाही वाचली तरी ताजी, टवटवीत वाटतात. ती बाशी होत नाहीत.

पु.ल. ज्याला 'अपूर्वाई' म्हणताहेत, ती म्हणजे खरोखर अनुभव घेण्याच्या क्षमतेतील अनोखेपण आणि नावीन्य होय. अनुभवाचा अन्वयार्थ पु.ल. ज्या प्रकारे आपल्याला सांगतात, त्यातच हे वेगळेपण आणि अनोखेपण आहे, आणि ते आपल्या मनात घर करते.

हे अनोखेपण कशात आहे?

हे अनोखेपण *अपूर्वाई*च्या आविष्कारात आहे. खरे म्हणजे ते अनोखेपण पु.लं. च्या इतर प्रवासवर्णनांच्या आविष्कारातही आहे. ह्याचा अर्थ त्यांच्या भाषेत चमत्कार आहे असा नाही.





आविष्कारातील अनोखेपण पु.लं.च्या व्यक्तिमत्त्वात दडलेले आहे. हे व्यक्तिमत्त्व तीन दिशांनी सर्व प्रवासवर्णनांत सतत प्रगट होत राहते. एक दिशा पु.लं. मधल्या सामान्य, भावड्या मराठी माणसाची आहे. एक दिशा निखळ प्रवाशाची – त्याच्या कुतूहलाची – आहे. *जावे त्यांच्या देशा* (१९७४) च्या सुरुवातीला 'म्हणून हे पांढऱ्यावर काळे' मध्ये ते लिहितात : "माझ्या पायावर चक्र आहे की नाही ते मला ठाऊक नाही.... मी मायदेशात तसा बैठा माणूस आहे. परदेशात मात्र खूप हिंडतो. अधाश्यासारखा पाहतो आणि ऐकतो. नव्हे, पाहण्यासाठी हिंडतो. कुठे काय ऐकण्यासारखे आहे ते शोधत जातो. आणि जे काही ऐकले-पाहिले ते सांगायची मला ओढ लागते. आणि त्यातूनच माझे हे लिहिणे घडते." आणि एक दिशा पु.लं.च्या संस्कारांना, प्रवृत्तींना मिळालेल्या व्यक्तिरूपाची आहे. त्या रूपाला आपल्या आजपर्यंतच्या घडत आलेल्या संस्कृतीचे, परंपरेचे एक गर्भरेशमी पोत आहे. इतिहासात ते रूप रमते आणि त्याच वेळी वर्तमान काळाचेही त्याला भान आहे. *वंगचित्रे* (१९७४) मधील रवींद्रनाथांच्या वेळची 'शांतिनिकेतन'ची स्थिती आणि आजच्या काळातील गती ह्याचे सूक्ष्म चित्र त्यांच्या लेखणीतून उमटते. *जावे त्यांच्या देशा*मधील 'एक वेपत्ता देश' मधील सारे चिंतन प्रवासामध्ये प्रत्यक्ष आलेल्या अनुभवांतून जे जाणवले त्याचेच प्रकटीकरण आहे शेवटचे वाक्य केवढा तरी मोठा आशय देऊन जाते – "मला अमेरिकेतल्या पोस्टाचा पत्ता सापडला. पण ही अमेरिका म्हणजे काय, याचा पत्ता मात्र लागला नाही! खरं म्हणजे खुद्द अमेरिकनांचाच स्वतःचा पत्ता हरवला आहे." (पृ. ८३) ते व्यक्तिरूप भारावून गेले तरी सतत जागे असते. एक विशुद्ध नैतिकता त्यात लहरत राहते. पु.लं. ची प्रवासवर्णने ह्या अर्थाने 'त्रिमितीपूर्ण' आहेत. ह्या दिशा जशा स्वतंत्रपणाने त्यांच्या प्रवासवर्णनात वावरतात, तशा अनेकदा त्या एकमेकींमध्ये मिसळलेल्या असतात. असा आविष्कारप्रक्रियेचा प्रकार सामान्यतः इतर प्रवासवर्णनांमध्ये आढळत नाही. हेच पु.लं. च्या प्रवासवर्णनांचे अनोखेपण होय.

पु.लं. मधला जो सामान्य, भाबडा माणूस आहे. तोच त्यांना प्रवासाची अगदी सुटाबुटापासून तयारी कशी केली ह्याचे अनुभव सांगायला लावतो. वस्तुतः अशी तयारी परदेशाला निघालेले सर्वचजण करीत असतात. त्यात मुद्दाम सांगण्यासारखे विशेष काही नसते. पण पु.लं. नी हा जो भाबड्या माणसाचा वेष परिधान केला आहे, त्यामुळे सगळ्या सांगण्यालाच एक वक्रता येते आणि ते सांगणे विनोदपूर्ण होते. आपले लंबेचौडे पाय आणि त्या पायांना मापून घेणारे जोडे शिवणारा (परदेशी) चिनी चांभार; आपले बेढब शरीर (हेतुतः) आणि त्या शरीरासाठी सूट शिवून देणारा (विलायती) शिंपी – असा सूट शिवणे ही शिंप्याचीही एक ट्रायलच आणि तोही त्यांना पुन्हापुन्हा ट्रायलला बोलावतो! परदेशी निघालेल्या माणसाला मनातून अगदी सामान्य मानणारे आणि तरीही त्याची परदेशी जाण्यासाठी निवड झाली म्हणून अंतर्यामी त्याचा द्वेष करणारे पण वरून स्तुती करणारे लोक, स्वतःच्या सर्वज्ञतेचा तोरा मिरवीत त्याला परदेशी चलन, पासपोर्ट, व्हिसा, जाताना टोचून घ्यावयाची इंजेक्शने इत्यादी बाबतींत (चुकीचा) उपदेशाचा डोस पाजणारे लोक अशा सर्वांची घरात होणारी गर्दी, त्यांच्या डोके भंडावून टाकणाऱ्या अशा उलटसुलट चर्चा, ह्या सर्वांना एक व्यंजकता ह्या सामान्य, भावड्या माणसाच्या भूमिकेमुळे पु.ल. देऊ शकले आणि त्यातून मनुष्यस्वभावाच्या कितीतरी परी ते सादर करू शकले. ह्या भूमिकेमुळे पु.ल. स्वतःला अलग करून दूर जाण्याची किमया साधू शकले. विमान कंपनीच्या कचेरीतील स्वच्छ असा अदबयावतपणा, तिथे काम करणाऱ्या, सौंदर्यप्रसाधनांचा मारा केलेल्या युवती ह्यामुळे मनावर भीतीचे एक दडपण कसे येते, हे ह्या किमयेमुळेच सांगता आले. ह्यातूनच मॉजिनीतील चहाचा प्रसंग येतो. सामान्य, भाबड्या माणसाची मिस्कील चेष्टाही तेथे अवतरते. ओळखीमुळे (त्याच कचेरीत पूर्वी काम केलेले असल्यामुळे) इन्कमटॅक्स सर्टिफिकिट मिळणे (ह्यातून टांगेवाला आणि 'पुढचं पाऊल'मधले 'पूल्देस्पांडे' हा प्रसंग निघतो) इ. प्रसंग ह्या परिवेषामुळेच सांगता आले. जागतिक परिस्थितीच्या तानमानावर आपले जाणे अवलंबून राहणे, ज्योतिष आणि हातावरची 'फॉरेन'ची रेषा इ. अनुभव सामान्य माणसाचेच. त्यांनी आपल्या निवेदनातून ह्या सगळ्याचे व्यंजक रूप चपखलपणे रेखाटले आहे. हाच भाबडा माणूस विमानतळावरचे प्रसंगही अनुभवतो. निरोप द्यायला हारतुरे घेऊन बरीच माणसे आलेली पाहून भारावून जाणे, व्ही.आय.पी. च्या खोलीत आपण हे पाहून तिथल्या 'खाकीवाल्यां'ना काय वाटत असेल ह्याचा तर्क करणे, कस्टम्सच्या तपासणीला जाताना 'दंतवैद्या'ची आठवण होणे, मनातून भीतीने गांगरून जाणे (कस्टमची माणसे आणि आपली मनःस्थिती हा भाग, तसेच त्यावेळचे भाष्य ह्या गोष्टी पु.लं. च्या प्रवासवर्णनांमध्ये बरेचदा निरनिराळ्या निमित्ताने आपल्याला भेटत राहतात.), चलनाचा हिशेब न जमणे, विमानात पहिल्यांदाच होणारी मनःस्थिती इ. वर्णनाने सामान्य, भाबड्या माणसाची दिशा साकारली आहे हेच कारण होय. लंडनला उतरल्यावर बाणकोटचा रामा किंवा सातारा-सांगलीकडला पाहुणा ही कल्पना, लंडनमध्ये सकाळी फिरायला निघणे, बायकोने *लंडनमध्ये सकाळी* अंघोळ करायला सांगणे इ. प्रसंग व्यक्तिमत्त्वातील ह्या दिशेमुळेच सुचलेले आहेत. हाच भाबडा माणूस पॅरिसमध्येही

वावरला आहे आणि आगबोटीच्या परतीच्या प्रवासातही आलेला आहे. *पूर्वरंग*मधील बोटीचा प्रवास रंगविणारी पहिली दोन प्रकरणे तसेच *वंगचित्रे* मधील पहिले प्रकरण..... "मी बंगाली भाषा शिकणार असल्याची खबर, मला बंगालीचे ओ की ठो माहिती होण्यापूर्वी नक्षलवाडीपर्यंत गेली असेल. दोष लोकांचा नाही. माझाच! माझ्या पोटातले मला कळण्याआधी ओठात हुळहुळायला लागते इत्यादी" (पृ. ११) हा सर्व भाग पु.लं. च्या व्यक्तिमत्त्वातील ह्या दिशेनेच निर्माण केला आहे. एरवीच्या संदर्भात ह्याला कुणी पाल्हाळ म्हटले असते, जे सुचले तसे लिहिले, असे भाष्य झाले असते, पराकाष्ठेचे विषयांतर हे अप्रयोजक, असा शेराही कुणी उडवला असता. पण पु.लं.च्या ह्या वर्णनात तसे वाटत नाही; कारण ते अवांतर किंवा आगंतुक म्हणून येऊन चिकटत नाही. सर्व निवेदनातील स्वाभाविकपणे आलेली विडंबक व्यंजकता किंवा वक्रता प्रवासवर्णनाच्या वर्ण्य विषयाशी एकजीव होते, अपरिहार्यपणे विलीन होऊन जाते. प्रवासवर्णनालाच त्यामुळे एक वजन प्राप्त होते. पु.लं.च्या ह्या परिवेषामुळे प्रवासवर्णनाला जसे आपोआपच नितळ विनोदाचे रूप लागले आहे, तसेच वाचकालासुद्धा त्याच्याही अनुभवाला येणारेच हा लेखक सांगतो आहे अशी जाणीव होते आणि तोही दाद देऊ लागतो. *पूर्वरंग* मध्ये *अपूर्वाई* प्रमाणे प्रवासाची तयारी, राजकीय घडामोडी (*अपूर्वाई*च्या वेळी 'सुएझ' कालव्याचा प्रश्न उभा राहिला होता) – आता इंडोनिशियात 'ईरियन बारत्'चा प्रश्न उभा राहिला – आंतरराष्ट्रीय परिस्थिती चिघळणे, अष्टग्रही, ज्योतिष, कुठेही कधीही न गेलेला घरबैठा मित्र पण जगाच्या गप्पा मारणारा, तिकिटांचे रिझर्व्हेशन इ. गोष्टींबद्दल मिस्कीलपणाने वर्णन येते. बोटीतले जेवण, चपात्यांच्या ढिगाला भिंतीला रंग लावण्याच्या ब्रशने वनस्पती तूप लावण्याचे काम, पिझ्झा आणि थालिपीठातले साम्य सांगताना, आकारात साम्य पण चवीत रोम आणि कुंभकोणम् इतका फरक, हे अनपेक्षित भाष्य, मलायाचा राजा बोटीत होता तर 'चालू' राजा पाह्यला मिळणार हे भाष्य, 'त्या राजाच्या सेवकांना सारोंगधर म्हणणे (कारण मलायाच्या भाषेत लुंगीला सारोंग म्हणतात) इ. वर्णनाचा भाग पु.लं. च्या त्या परिवेषातील भूमिकेमुळेच येतो. जेथे प्रवास करणार तेथील काही माहिती नसणे हे एका परीने ठीकच असते – म्हणजे कसले पूर्वग्रह मनामध्ये निर्माण होत नाहीत, पु.ल. चटकन लिहितात – "सारा आग्नेय आशिया जादुगाराच्या पोतडीतून येणाऱ्या अजब वस्तूसारखा माझ्यापुढे उलगडत जाणार होता. काय पाहायचे ते न ठरविता मी पाहणार होतो" (पृ. २०).... "आशिया-विषयक अज्ञान हेच आता माझे नवा आनंद देणारे भांडवल होते" (पृ. २१)... "चिघळलेली आंतरराष्ट्रीय परिस्थिती, अष्टग्रही आणि संक्रांत असा उत्तम योगांचा त्रिकोण साधून आमची बोट निघणार होती" – इत्यादी निवेदनात वरवरच्या वाच्यार्थापेक्षा लक्ष त्यातील अंतर्यामीच्या व्यंग्यार्थाकडे वरोबर जाते. *वंगचित्रे* मधील गाडी सुटण्याआधीचे व्ही.टी. स्टेशनवरच्या फलाटावरच्या धांदल-गडवड, वर्दळ ह्यांचे वर्णन असेच व्यंग्यार्थाने भरलेले आहे. *अपूर्वाई*मध्ये इंग्लंडमध्ये ट्यूब रेल्वेने पिटलॉक्रीला जाताना यूस्टन स्टेशनवर गेल्यावर तेथे जाणवलेली सामसूम एक निराळेच विडंबनपर वर्णन घेऊन येते. पु.ल. लिहितात,

इंग्लंडमधल्या आगगाड्यांतून दूरचा प्रवास करताना स्टेशने लागली की एक गोष्ट खटकते. स्टेशनात 'चाय गरऽम' किंवा तत्सम आरोळी नाही. सारे काही सामसूम. त्या मानाने आपल्या स्टेशनवरचा गोंधळ पाहण्यासारखा असतो.

"हमाल – हमाल!"

"हं वगे, घूस आत घूस – बघतेस काय वेंधळ्यासारखी!"

"फिरकीचा तांब्या आला का?"

"सोडा – लेमन हेऽऽ"

"पान – विडी – माचीस – "

"वरंय मग, वापूसाहेवांना सांगा. म्हणावं, जळगावहून अण्णाचं पत्र आलं की कळवतो – "

"डोळे फुटले का – "

"जागा नाही, पुढे जा, पुढे जा – "

"बापाची गाडी का तुमच्या?"

"साहेब, तळेगावला थांबते का गाडी?"

"गार्डाला विचारा!" – अशासारखे एकही वाक्य ऐकू येत नाही.

निमूटपणे गाडी येते. माणसे निमूटपणे चढतात – गाडी तडक पुढल्या स्टेशनच्या दिशेने जाते. (पृ. ८६)

पु.लं. च्या व्यक्तिमत्त्वातील ही दिशा कधीच अंधारत नाही. ती जागृतच असते. तिला व्यक्त होण्याला वाव मिळाला रे मिळाला, की ती अंगांगाने प्रकट होते. *पूर्वरंग*मध्ये 'हाँगहाँग' मध्ये येणारे चिनी, शिंपी, स्वतःचे शरीर (पृ. १९८ ते पृ. २००) हा भाग *अपूर्वाई* पद्धतीचाच काहीसा पुनरावृत्त होणारा! तसेच *जावे त्यांच्या देशा*तील 'हंगेरी-माझा नवा स्नेही' मध्ये मिळालेल्या ब्लॉकमधील वास्तव्याच्या वर्णनात फ्लॅटच्या मालकाचे नाव 'गाल' असल्यामुळे त्यावरून चिंचोळे पॅसेज, छोट्या खोल्या, छोटे किचन ह्यावाबतीत 'गाल' (मराठी शब्द) वर केलेले श्लेष, हंगेरियन भाषा येत नसल्यामुळे उत्पन्न होणाऱ्या गमती पु.लं. च्या व्यक्तिमत्त्वातील ही भावड्या, साध्यासुध्या माणसाची दिशा

उत्कटपणे प्रत्ययाला येते. त्यांच्या प्रवासवर्णनांमधील ह्या संदर्भातील कितीतरी नमुने येथे दाखविता येतील. येथे वरील निवेदनात त्याची झलक दाखवली आहे.

पु.लं.च्या व्यक्तिमत्त्वातील एक दिशा निखळ प्रवाशाची आहे. त्या दिशेचा प्रवासही आपल्याला त्यांच्या प्रवासवर्णनांमधून रेखाटता येतो.

हा निखळ प्रवासी आपल्याला *अपूर्वाई* मध्ये लंडन शहरात, पॅरिस शहरात भेटतो. हा प्रवासी त्या त्या शहरांच्या धमन्यांची स्पंदने जणू जाणवून घेतो आहे, असा आपल्याला प्रत्यय येतो. ही स्पंदने जाणवून घेताना त्या प्रवाशाने तिथल्या कुटुंबसंस्थेचा अनुभव घेतला आहे. तिथली स्थळे त्यांचा ठसा आपल्यावर उमटवत पाहिली आहेत. इंग्रज आणि फ्रेंच माणसाची वैशिष्ट्ये टिपली आहेत. त्याला व्यक्तिशः आवड नसली तरी तिथली ऐतिहासिक स्थळे, शिल्पे, चित्रे तिथल्या जीवनाचा एक अपरिहार्य घटक म्हणून त्याच्यापुढे येत आहेत. त्याचा जीव कधी रमला आहे, कधी गुदमरला आहे – हे जे तो टिपून घेतो आहे, त्याचा आविष्कार त्याच्या निवेदनात होतो आहे. हे त्याचे निवेदन सरळ, साधे आहे. त्यात वक्रता नाही. ह्या निवेदनाला चिंतनशीलतेची जोड लाभलेली असते. इंग्रजाचे घर एक व्यावहारिक संस्था झाल्याचे आणि स्वयंपाकघर यांत्रिक पाककेंद्र तर दिवाणखाना छोटे टेलिव्हिजन थिएटर होऊन घराचे घरपण नष्ट होत चालले असल्याचे ते टिपतात. पुरुष आणि स्त्रीं ह्यांच्यात व्यावसायिक जगात एवढे सारखेपण येत आहे की, नैसर्गिक भेद सोडला तर अन्य भेद उरलाच नाही हे ते मार्मिकपणे सांगतात. हाइड पार्कमध्ये जोडप्यांच्या प्रणयलीला उघड्यावर येण्यामागे हेच कारण असले पाहिजे असे त्यांना वाटते. ते लिहितात,

"घर या संस्थेचा आधार जिव्हाळ्यातून उठून कायद्यावर गेल्यामुळे प्रणयाचा काळ हा 'घर' करण्यापूर्वी व्हावा यात आश्चर्य नाही. मला अनेक तरुण आणि तरुणी अशाही भेटल्या की, ज्यांची लग्ने ठरून पाच-पाच वर्षे झाली होती; परंतु विशिष्ट तऱ्हेचा फ्लॅट, फ्रीज, टी.व्ही., वॉशिंग मशीन, ठरावीक मेकची मोटारगाडी यांची जुळवाजुळव अद्याप होऊ न शकल्यामुळे मंत्राक्षता पडायच्या तशाच राहिल्या होत्या. विवाहोत्तर जीवनापेक्षा विवाहपूर्व जीवनातच अधिक सौख्य असल्यामुळे की काय कोण जाणे, विवाहित जोडप्यांपेक्षा अविवाहित जोडपीच पाश्चात्त्य देशांत फार आढळतात." (पृ. ७५)

ह्या पार्श्वभूमीवर क्रेफेल शहरामध्ये नाताळ साजरा करण्यासाठी सारे जर्मन कुटुंब एकत्र जमलेले ते पाहतात, तेव्हा त्यांना खूप आनंद होतो. इंग्रज दांपत्यांमधील नवऱ्याची होणारी केविलवाणी स्थितीही ते वर्णन करतात. इंग्रजी वक्तशीरपणा, रीतिरिवाज, शिष्टाचार ह्यांचे वर्णन करताना 'झू' मधील वाघ इत्यादी प्राणीदेखील कसे वागतील, खातील-पितील ह्याचे व्यंगोक्तिपूर्ण वर्णन ते खुमासदारपणे करतात आणि त्या शिष्टाचारांनीच माणसाला खाऊन टाकल्याचे, माणूसपण नष्ट केल्याचे ते मार्मिकपणे सुचवतात.

भुयारी रेल्वेच्या चोखपणाचे – आपल्याकडील रेल्वेचे, तिच्या दुरवस्थेचे सूचक चित्र उभे करीत – त्यांनी वर्णन केले आहे; तर मुंबईच्या काळबादेवी भागाला तो अधिक स्वच्छ झाला, वाहतुकीचे नियम पाळले गेले, हवा थंड झाली आणि पान खाऊन थुंकायचे नाही असे ठरवले तर पिकॅडली म्हणायला हरकत नाही असे ते सुचवतात. मादाम तुसादचे मेणाच्या पुतळ्यांचे प्रदर्शन त्यांना मुळीच आवडत नाही; ते अगदी बटबटीत वाटते. कार्लाइलचे घर त्यांना मोहरून टाकते. कार्लाइलच्या अभ्यासिकेत काचेखाली ठेवलेल्या त्याच्या पुस्तकातले उघडे पान वाचताना चेरी वृक्षाखाली बसलेला वृद्ध कार्लाइल त्यांना दिसू लागतो. जवळपास ऐंशी-पंच्याऐंशी वर्षे हे घर आणि तिथल्या वस्तू जशाच्या तशा जपून ठेवल्या आहेत; कारण कार्लाइल येथे वावरला होता. पु.ल. थकून जाऊन एका जुनाट खुर्चीवर बसतात; तर घर दाखवणारी वृद्धा 'ह्याच खुर्चीवर रॉबर्ट ब्राऊनिंग बसत असे' असे उद्गारल्याबरोबर ते ओशाळून पटकन उठून उभे राहतात. ऑक्सफर्ड-केंब्रिजला ते जातात तेव्हा त्यांना वेगळाच अनुभव येतो. ऐन युद्धातही तिथल्या ज्ञानसाधनेत खंड पडला नव्हता. अनेक विद्यार्थी रणक्षेत्रावर गेलेले! तिथे हौतात्म्य पत्करलेल्या विद्यार्थ्यांची यादी वाचली जायची, तेव्हा डोळ्यात जमा होणारी आसवे मागे लोटीत कर्तव्य करायला माणसे पुढे व्हायची. हे सर्व पाहून पु.लं. ना इंग्रज माणूस नेमका आहे तरी कसा ह्याचे कोडे पडते! इंग्रज हा अत्याधुनिकांतला अत्याधुनिक आणि जुन्यांतला जुना असा चमत्कारिक सांधा आहे; आणि चर्च, पब, पब्लिक स्कूल, थिएटर आणि क्रिकेटचे मैदान अशा परस्परांपासून भिन्न आधारांवर तो उभा आहे, असे त्या कोड्याचे उत्तर त्यांनी शोधले आहे.

पॅरिस तऱ्हेतऱ्हेने ते बघतात. फ्रेंच माणसाची नस शोधू पाहतात. फ्रेंच भाषेशी सलगी करून पाहतात. पण फ्रेंचपण कुठल्याच अर्थाने जवळ आले नाही, ओळखीचे स्मितही त्या फ्रेंचपणाने केले नाही ह्याने ते खिन्न होतात. पॅरिसबद्दल ते म्हणतात :

"रात्रीचे पॅरिस आधी पाहिले तर दिवसाचे पॅरिस ह्याच लोकांनी का निर्माण केले, अशी शंका येते. रात्रीच्या वेळी

चालणाऱ्या पॅरिसच्या अतर्क्य कामलीला पाहून आपल्यासारख्या भारतीयांच्या शेंडीला झिणझिण्या येतात; तर दिवसा ह्या लोकांनी केलेल्या प्रचंड ज्ञानोपासनेची, परिश्रमाची आणि चिकाटीची उदाहरणे पाहून आपल्या पगडीचा जर किती खोटा आहे, याची साक्ष पटते! इथली विद्वत्तादेखील शँपेनसारखी लकलकलक करीत खळाळते!" (पृ. २०९). पॅरिसचे संध्याकाळचे जीवन पाहून त्यांना तेथे 'रती' हे सत्य आहे आणि 'उपरती' मिथ्या आहे असे कोटियुक्त भाष्य करावेसे वाटते. 'चिमण्या शिलेदाराची कबर' (नेपोलियन) पाहताना त्यांना गहिवरून येते. पण एकूण पॅरिस आपल्याशी मनमोकळेपणाने बोलले नाही ह्यामुळे ते शहर सोडताना दुःखी झाले होते. विलासी पॅरिस आवाक्याबाहेरचे, व्यासंगी पॅरिस अनाकलनीय आणि कलासक्त पॅरिस जवळ येऊ न शकणारे – कोड्यात टाकणारे त्यांना राहिले. म्हणून ते म्हणतात – *"एखाद्या सुंदर कादंबरीची पहिली आणि शेवटची पाने सुटून हरवली असावी आणि हाती आलेल्या मधल्यामधल्या प्रकरणांनी चटक लावावी, तशी (चटक) ह्या अचाट शहराने लावली."* (पृ. २२६) पॅरिसची नस शोधण्याचा त्यांनी असा प्रयत्न केला.

त्यांच्यामधला निखळ प्रवासी असे स्थळोस्थळांचे बारकावे टिपून घेतो.

ह्या प्रवाशाला कुतूहल तर जागजागी अनेक गोष्टींचे आहे. आपल्याला येत नसलेली पण त्या त्या ठिकाणचे लोक स्वतःची म्हणून बोलत असलेली मायबोली ह्या प्रवाशाचे लक्ष खेचून घेते. त्या अपरिचित भाषेतील काही उचलून घेण्याचा-स्वीकारण्याचा त्याचा प्रयत्न राहतो. *सिंगापूर* मध्ये हिंडताना (*पूर्वरंग*) हा प्रवासी काही शब्द उचलून आपल्याला त्याचे काही नमुने देतो. म्हणजे मलाय भाषेत – साला = रॉंग नंबर; आडा = होय; तिडा = नाही; सुसू = दूध; बावा = आण; (भाषेत प्रत्यय नाहीत. संस्कृत शब्दांचा खूप भरणा हे त्याचे निरीक्षण आहे.) काका = मोठी बहीण; बाबी = डुक्कर; दादा = छाती; काकी = पाय; माता = डोळे; मातामाता = पोलिस; मुका = चेहरा; मुकामुका = चेहरे; चिओंब = मुका; चिंता = हृदय; मानिस = गोड; चिंता मानिस = प्रेयसी; पडास = तिखट; तुआन = साहेब; दातो = सरसाहेब; ॲगॉंग = राजा; राजा = राणी – हे सांगता सांगता *"मराठी आणि मलाय भाषांत फक्त दोन शब्द समानार्थी सापडले. एक म्हणजे पोरीला 'कंडा' म्हणतात..... आणि दुसरा समानार्थी शब्द म्हणजे 'पुचाट'! पुचाट ह्याचा मराठी आणि मलाय अर्थ अगदी सारखा!"* (पृ. ६५) 'हंगेरी' देश त्यांचा स्नेही होतो (*जावे त्यांच्या देशा*) – तिथल्या 'मॉज्यिॲर' भाषेचीही त्यांची काही निरीक्षणे आहेत. तो ॲण्ड्र्यू टॅक्सी ड्रायव्हरला त्या भाषेत टॅक्सी 'किल्ल्याकडे घ्या' एवढेच सांगतो पण *"एवढे म्हणायला हंगेरीय भाषेत सुमारे तीस-चाळीस वाक्ये योजावी लागतात असे मला वाटले. पुढल्या मुक्कामात एकूण हंगेरियांची ही मॉज्यिॲर भाषा जरा ऐसपैसपणाने वावरणारी आहे असंच वाटत होतं. माणसं जिभेची सढळ"* (पृ. १३१) *"हंगेरीय भाषेत रस्त्याला 'उत्सा' म्हणतात. आणि कुत्र्याला 'कुत्सा', थँक्यूला 'क्योसोन्योम्'! माझे ह्या मॉज्यिॲर भाषेचे ज्ञान रस्ता, कुत्रा आणि आभार ह्या तीन शब्दांपुढे गेले नाही."* (पृ. १३७). तरीही शब्दकोशातून त्यांनी मिल्क म्हणजे तेय्, ब्रेड म्हणजे केन्येर, चीज म्हणजे शायट हे शब्द रोमन अक्षरात लिहून घेतले. पण त्या भाषेत रोमन मुळाक्षरांचे उच्चार इंग्रजीसारखे होत नाहीत. जे चा उच्चार य होतो. "मी पहिल्या दिवशी 'टीईजे' ही अक्षरे वाचून तेज मागितले. दुधाला हंगेरीय भाषेत साक्षात तेज म्हणतात हे ऐकून आपल्या गोब्राह्मणांना केवढा अभिमान वाटेल वगैरे कल्पनाही मनात येऊन गेल्या. पण माझे ते 'तेज' फिके पडले." (पृ. १४९) एकूणच भाषेबद्दलचे कुतूहल आणि ओढ मूळ पिंडातच असल्यामुळे आणि लहानपणापासून घरात बंगाली भाषेचा — आजोबांनी 'गीतांजली'चे मराठी भाषांतर केल्याने — प्रवेश झाला असल्यामुळे त्या संस्काराच्या तीव्रतेमुळे पु.ल. स्वतःचा दाम खर्चून बंगाली शिकण्यासाठी शांतिनिकेतनात जातात-राहतात. "शब्द पारखीत बसायला" त्यांना आवडते; (*वंगचित्रे*, पृ. १२) "फलाट, बाजार, नाटकाची थिएटरे, हॉटेले, सलून्स – भाषा शिकायच्या ह्या खऱ्या शाळा! पुस्तकी भाषा रक्तात मिसळत नाही... भाषा गर्दीचे धक्केबुक्के खात शिकायला हवी" (वंगचित्रे, पृ. २९); "बंगाली ही स्त्रियांनीच बोलायची भाषा" (पृ. ४१); "अतिशयोक्ती हे बंगाली भाषेचे फार मोठे वैशिष्ट्य... दागिन्यांसारखा विशेषणांचा सोस बंगालीइतक्या प्रमाणात इतर भारतीय भाषांना नसावा" (पृ. ४२); बंगाली भाषा येऊ लागली. रवींद्रनाथांच्या *सहज पाठा*तली गाणी पाठ झाली. "कुमोर पाडार गोरूर गाडी.... नाम तार मोती बिल... एशेछे शोरोत् हिमेर पोरोश... ह्या बालगीतांचा पासपोर्ट घेऊन मी बंगाली कुटुंबांत हिंडलो. आज साठीत असलेल्या आजोबांपासून ते सहा वर्षांच्या नातवापर्यंत सगळ्यांना ही गाणी पाठ!" (पृ. ९६) "देवनागरी लिपीशी बंगालीचे खूप साम्य असले तरी बंगाली लिपी अधिक देखणी आहे. तिच्या डोक्यावर वेलांटी असली तरी मात्रा नाही. मात्रा थोडीशी कमरेत लचकून अक्षराआधी येऊन उभी राहते. बंगाली भाषेपुढे आपली मात्रा चालत नाही." (पृ. ७१). बंगाली खेड्यात ते भटकत. धुळीत बसून वैष्णवांची गाणी ऐकत. हे

करताना बंगाली भाषेच्या लकबींकडे लक्ष देत. हळूच एखादे बंगाली वाक्य मनात रचून ते मोठ्याने बोलत, फेकून देत. बंगाली वाचून समजायला लागल्यावर त्यांची अवस्था नवी कुऱ्हाड गवसलेल्या छोट्या जॉर्ज वॉशिंग्टनसारखी झाली -दिसेल ते वाचत सुटायचा त्यांचा सपाटा सुरू झाला. बंगालीतल्या शब्दांच्या विविध अर्थच्छटा त्यांच्या चटकन ध्यानात येऊ लागल्या. एक अनिर्वचनीय आनंदच त्यांना कायमचा गवसला होता.

भाषा कळावी म्हणून जशी ओढ, तशी स्थळे पाहण्याचीही ओढ होती. त्याचा कधी कंटाळा म्हणून येत नव्हता. पु.लं.नी विविध स्थळांची वर्णने केली आहेत. त्यांच्या चारी पुस्तकांतून! पण निखळ प्रवासी जेव्हा स्थळे बघतो आणि त्यांची वर्णने करतो तेव्हा प्रवासवर्णनातला 'स्थळवर्णन' हा घटक अगदी वस्तुनिष्ठपणे आपल्या लक्षात येतो. पु.ल. अशी स्थळवर्णने अगदी तटस्थपणे करून जातात. *पूर्वरंग* मधील 'बँकॉक'चे वर्णन (पृ. १६४ ते १८९) वाचून पाहिले की त्या शहरात पु.ल. गुंतलेले नाहीत हे आपल्या लक्षात यावे इतका कोरडेपणा त्या वर्णनात आहे. धर्म, मंदिरे, कालवे, कळस, उद्याने, नाटके, नृत्यनाटके, हॉटेले, जेवण, लोकांचे खेळ इ. करमणुकीची साधने, संगीत इ. सर्व गोष्टी येतात. पण पु.ल. हे सर्व लांबून उभे राहून आपल्याला सांगत राहतात. निखळ प्रवासी बरेचदा अशाच भूमिकेत वावरतो. *बँकॉक*च्या वर्णनात किंवा *सिंगापूर*च्या वर्णनात आपल्याला त्या त्या स्थळाशी समरस झालेले पु.ल. आढळत नाहीत. परिसराच्या वर्णनात (*अपूर्वाई*) सुद्धा काही प्रमाणात असे झाले आहे. हाँगकाँग वर्णनही (*पूर्वरंग*) ह्या गोष्टीला फारसे अपवाद नाही. पु.लं. चा बोइंग विमानातला पहिला प्रवास म्हणजे बँकॉक ते हाँगकाँग होय. त्याचे कुतूहल त्यांना आहेच. ते म्हणतातही की दीडशेएक लोकांना पोटात घेऊन आकाशमार्गे मोठ्या सुखात आणि ताशी पाच-सहाशे मैलांच्या वेगाने नेणारे हे विमान हा एक चमत्कारच आहे. (पृ. १९०) त्या विमानातून हाँगकाँगमध्ये उतरताना आकाशातून ते बेट दिसल्यावर हाँगकाँग म्हणजे समुद्रात सोंगटीसारखा पडलेला एक डोंगरच आहे असे त्यांना वाटते (पृ. १९५). तेथे जाण्यात चिनी भोजनाचे सर्व प्रकार चाखणे हाच उद्देश होता. म्हणून ते कुणा लेखक – चित्रकाराला भेटत नाहीत की त्यांची चौकशीही करीत नाहीत. ह्या वर्णनात मग ते प्रामुख्याने चिनी भोजनाचे साग्रसंगीत वर्णन करतात. झुरळ नाही पण मंडूक पचवला. खाणाऱ्याने खात जावे. काय खातो आहोत त्याचा विचार करू नये असे म्हणून (पृ. २०४) मी (एका पदार्थाचे नाव), चाउ मी, च्याव च्याव, फ्लाइड लाइस, ब्लेड, स्लाइस्ड डक सूप (पु.लं. ना हे पदार्थ ठाऊक होते – 'मी' सोडून) इ. च्या नामावळ्या विष्णुसहस्रनामाहून लांबलचक निघतात. 'स्टीमबोट' वर वातीच्या स्टोव्हवर भाज्या, मांसाचे तुकडे, अंडी, कोलंब्या इ. पदार्थ परातीतल्या सूपमध्ये घालून ते शिजवून गप्पा मारीत जेवायचे. ॲबर्डीनला भाज्यांचे विविध प्रकार मिळतात म्हणून तिकडेही जातात. सूपचे प्रकार – भोपळा पोखरून केलेल्या सूपपासून पाखराच्या घरट्याच्या सूपपर्यंत – मका – चिंबोरी सूप – सर्व वर्णन येते. पु.लं.च्याच 'माझे खाद्यजीवन'चाच हा एक प्रकार होय पण अत्यंत बेचव – 'माझे खाद्यजीवन' न विसरता येण्याइतका चविष्ट तसा हा नाही. पण मग इतके सर्व लिहूनही आपण हाँगकाँगबद्दल काहीच सांगितले नाही हे लक्षात येऊनच की काय पु.ल. हे शहर कुणी बसवले येथपासून – डोंगर जसा हवा तसा कापून ते बसवले – सुंदर रस्ते, उंच दहा दहा मजली इमारती, व्यापाराची प्रचंड पेठ (भूकंप – टायफून्सना तोंड देत) इ. गोष्टी बसवल्या. चर्च, क्रिकेटचे ग्राऊंड, गोल्फ, निशागारे, नाचगाणी, त्यांना जाझचा ताल, स्कॉच् व्हिस्की, शॅम्पेन इ. ची आयात – देशादेशींच्या शराबी – जुगारी – चंगीभंगी इ. च्या जमण्याचे ठिकाण वगैरे वर्णन करतात. तोंडी लावायला चिनी शिंपी, आपले शरीर, शिवाय तिथल्या मराठी माणसांची परिस्थिती इ. भाग येतो. हे टीका म्हणून लिहिले नसून पु.लं.च्या व्यक्तिमत्त्वातला तो साधासुधा माणूस येथे जणू बाजूला पडतो, फक्त त्यांच्यातला प्रवासी कसा पुढे येतो हे सांगण्यासाठी लिहिले. ह्या वर्णनांना अपवाद अशी वर्णने त्यांच्या प्रवासवर्णनात आहेत; नक्कीच आहेत. पण ती त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वातील तिसरी दिशा उजळवीत येतात.

ही तिसरी दिशा पु.लं. च्या संस्कारांना, प्रवृत्तींना मिळालेल्या रूपाची-व्यक्तिरूपाची होय. ह्या दिशेचे एक वैशिष्ट्य आहे. स्थळ हे निव्वळ स्थळ नसते. त्या स्थळाला एक इतिहास असतो. स्थळामागेसुद्धा परंपरेचे, संस्कृतीचे संचित उभे असते. त्या स्थळाच्या अणू-अणूत हे संचित असते. तिथे घडलेल्या घटना, तिथे होऊन गेलेली-असलेली माणसे, तिथल्या वास्तू – पडझड झालेल्या – वैभवात उभ्या असलेल्या – ह्या सर्वांनी त्या स्थळाची परंपरा निर्माण केलेली असते. ते स्थळ ह्या सर्वांचे संस्कार घेऊनच अस्तित्वात असते. त्या स्थळाला त्याचे म्हणून एक व्यक्तिमत्त्व असते. प्रवासवर्णनकाराच्या मागे जसे पिढ्यापिढ्यांचे संचित उभे असते, त्याला जशी एक परंपरा, इतिहास ह्या गोष्टी असतात आणि त्या गोष्टींनीच जसे त्याचे व्यक्तिमत्त्व तयार होते, त्याला पैलू पडतात तसेच स्थळाचेही असते. स्थळाचे व्यक्तिमत्त्व आणि प्रवासवर्णनकाराचे व्यक्तिमत्त्व ही दोन्ही जेव्हा एकमेकांना सामावून घेऊ लागतात तेव्हा ही तिसरी दिशा प्रकट होत असते. मग

प्रवासवर्णनकाराच्या मनात स्थळ एक शिल्प बनते. ह्या दोन्ही व्यक्तिमत्त्वांचे अद्वैतच – ते अद्वैताचे नातेच – प्रवासवर्णनाला विशेष आकार देत असते.

असे जेव्हा होते तेव्हा पु.ल. सर्वार्थांनी गुंततात. त्यांनी जोपासलेल्या त्यांच्या जन्मजात वृत्तींना फुलायला वाव मिळतो. नाटक, संगीत हे त्यांचे जन्मजात वेडाचे विषय. त्यांनी इंग्लंडच्या वास्तव्यात वेड्यासारखी नाटके पाहिली. शहरात, खेड्यात – लहान मुलांची, कॉलेजातल्या विद्यार्थ्यांची, मोठ्यांची! संगीतिका पाहिल्या. इंग्लिश रंगभूमीचा अभ्यासच केला. पिटलॉक्री, एडिंबरा येथे ते नाट्योत्सवांसाठीच गेले.

पिटलॉक्रीचा उत्सव जॉन स्टुअर्टने सुरू केला. लंडनच्या रंगभूमीवर जाण्याची वाट येथूनच उगम पावते. अनेक नाटक - मंडळ्या तेथे येऊन आपली नाट्यकला सादर करतात. पु.लं. नी तेथे आठवा हेन्री आणि ॲन बुलिन ह्यांच्या प्रेमप्रकरणावर आधारलेले 'व्हाइट फाल्कन' हे नाटक पाहिले. त्यात आठव्या हेन्रीची भूमिका करणारा नट नवा होता; पण त्याचा अभिनय पाहून त्यांना वाटते :

"चार्ल्स लॉटनने चित्रपटात रंगवलेला आठवा हेन्री आणि ह्या प्रसिद्धीचा झगझगाट न लाभलेल्या नटाने उभा केलेला आठवा हेन्री ह्यांत डावे-उजवे ठरवणे अवघड गेले असते. वागण्यातला तोच एक निर्बुद्ध स्वार्थ, आवाजात तीच अधाशी वखवख आणि शकारासारख्या स्वभावाचे एकमेकात वेडेवाकडे जाऊन गुंता झालेले अस्सेच धागेदोरे ... पिटलॉक्रीचा तो आठवा हेन्री आजही माझ्या डोळ्यांपुढे उभा आहे." (*अपूर्वाई*, पृ. ९२)

लंडनच्या रंगभूमीवर चार्ल्स लॉटनचे 'पार्टी' ह्या नाटकातील काम पाहताना त्यांना गणपतराव बोडसांची आठवण होते; तर सर राल्फ रिचर्डसनचे 'फ्लॉवरिंग चेरी' पाहताना त्यांना 'आंधळ्यांची शाळा' ह्या वर्तकांच्या नाटकामधील केशवराव दात्यांचे मनोहरचे काम आठवते आणि ओल्ड विक कंपनीच्या 'ज्यूलियस सीझर' मधील ब्रूटसचे काम पाहताना नानासाहेब फाटक आठवतात.

'स्ट्रॅटफर्ड-ऑन-एव्हन'ला (शेक्सपियरचे गाव) त्यांनी 'हॅम्लेट', 'रोमिओ अँड ज्यूलिएट', 'ट्वेल्फ्थ नाइट' ही नाटके पाहिली. इंग्लिश नटांच्या अभिनयगुणांनी ते दिपून गेले नाहीत; पण त्यांच्या कमावलेल्या आवाजांनी मात्र ते थक्क झाले. (माइकशिवाय तिथल्या नटनट्या रंगभूमीवर नाटकातील कामे करतात, हे ते वारंवार सांगतात. *पूर्वरंग*मध्येही) आजच्या 'माइक'वर अवलंबून राहण्याच्या जमान्यात त्यांना हे विशेष वाटले. ओल्डविक कंपनीतील नाट्यशिक्षकाचे ह्या बाबतीतले सूत्र लक्षणीय होते. त्याच्या दृष्टीने आवाज असा असला पाहिजे, की पुढल्या रांगांना आवाजाचा त्रास होता कामा नये, मधल्या रांगांना ते बोलणे नैसर्गिक वाटले पाहिजे आणि पिटातल्या प्रेक्षकांना त्यातले अक्षरन् अक्षर कळले पाहिजे. असे करता येत नसेल, तर ग्रीन पेंट गालावर चढवू नये. हे ऐकत असताना त्यांचे मन इकडे मुंबईत येते आणि नाटकासाठी आवाज घटचला पाहिजे, ह्यावर भर देणाऱ्या पार्श्वनाथ आळतेकरांची त्यांना तीव्रतेने आठवण येते.

'हंगेरी – माझा नवा स्नेही' मध्ये (*जावे त्यांच्या देशा*) बुडापेस्टमध्ये पु.लं. नी हंगेरीय भाषेतील 'ऑथेल्लो' नाटक पाहिले. ते लिहितात :

"बूडापेस्टच्या मुक्कामात मी जितकी नाटकं पाहिली त्या प्रत्येकात माणसं कशी जीव तोडून काम करताना दिसली. करणारे आणि पाहणारे दोघांच्यातही उत्साह होता. अशा उत्साहाला आर्थिक नफ्याचे उद्दिष्ट नसले म्हणजे कलेच्या संदर्भात जे जास्तीत जास्त चांगले असेल त्याचा शोध घ्यायला सुरुवात होते. असल्या एका शोधाचा फार परिणामकारक प्रत्यय मी 'ऑथेल्लो' नाटक पाहताना मला मिळाला. यापूर्वी मी लॉरेन्स ऑलिव्हिएचे 'ऑथेल्लो' पाहिलं होतं. बाबूराव पेंढारकरांनी केलेल्या 'ऑथेल्लो'ला तर मी संपूर्ण नाटकभर पार्श्वसंगीत दिलं होतं. हे नाटक माझ्या कॉलेजमधल्या अभ्यासक्रमात दोनदा होतं. एकदा इंटरला आणि एकदा एम्.ए.ला. त्यामुळे हंगेरिय भाषेत नाटक झाले तरी त्यातल्या मूळ संवादांशी माझा पूर्ण परिचय होता." (पृ. १६८-१६९).

नाटक ह्या ललितकलेशी पु.लं. चे गणगोतच जन्मापासून जमलेले; त्यामुळे नाटक पाहताना त्या त्या देशाची नस – त्या देशाच्या संचिताची नसच – शोधत राहतात. 'ऑथेल्लो'चे – त्याच्या प्रयोगाचे – रसग्रहण *जावे त्यांच्या देशा*मध्ये विस्तृतपणे करतात. ऑथेल्लो होऊन उभा राहिलेला बेसेन्यी फोरेन्स हा हंगेरीय रंगभूमीवरचा मोठा नट होता. धिप्पाड. निग्रोच्या वेषात त्याने प्रवेश केल्याबरोबर आदर-भय-कौतुक असलेल्या संमिश्र भावनांची लाट प्रेक्षागारात उमटते. त्याच्या पहिल्याच वाक्यात माणसाच्या बोलण्याचा खर्ज इतका भेदक असू शकतो, ह्याचा त्यांना प्रत्यय येतो. देवळातल्या प्रचंड नगाऱ्यावर कापडी बोळा लावलेली टिपरी हलकेच मारल्यावर जो घनगंभीर नाद येतो, तसा हा गुहेतून आल्यासारखा गंभीर पण कमालीचा मधुर खर्ज होता. ऑथेल्लो बोलू लागला, की अवघ्या शरीराला त्या खर्जाचा स्पर्श होत होता. त्या अतिमंद्र नादाने आपली शुद्ध जाईल की काय असे पु.लं. ना वाटू लागले. यागो आणि ऑथेल्लो यांच्या अभिनयांची जुगलबंदी, अक्षरशः रविशंकरच्या सतारीबरोबरच्या अली अकबरच्या सरोदच्या जुगलबंदीसारखीच सुरू झाली. सारखे

'हे गाणारांचे आवाज आहेत' असे जाणवत होते आणि तसेच होते. हंगेरीतील प्रसिद्ध नटी गाबोर मारा हिने पु.लं. ना सांगितले की, वेसेन्यी फोरेन्त्स हा रंगभूमीवरचा उत्तम गायक नट होता. 'फिडलर ऑन द रूफ' मध्ये बापाची भूमिका त्याने केली होती. पु.लं. नी ती भूमिका पाहावी म्हणून ती शिफारसही करते.

अशा वृत्ती जुळून आल्या की पु.ल. जणू तरुण होतात. ते अथकपणे ह्या नाट्यनृत्याचा आस्वाद घेतात. हंगेरीतच एका दिवसात त्यांनी 'कालोच्या' नावाच्या खेड्यात शाळेतील बालकबालिकांचे समूहनृत्य पाहिले.... वाद्यसंगीत सुरू होताच क्षणार्धात रंगीबेरंगी फुलांचे ताटवेच्या ताटवे पाय फुटून नाचायला लागल्यासारखे वाटले. चिमण्या देवदूतांसारखी ती चाळीसपन्नास मुलं आणि मुली नाचत नाचत रंगभूमीवर आली. समोरच्या प्रेक्षकांची अजिबात दखल न घेता एका स्वतंत्र विश्वात ती सारी मुले नाचत होती – वाढत्या लयीत! चष्म्याच्या काचांवर, पुन्हापुन्हा, जमणारे धुके (!) ते पुसत होते. तिथून जवळच्याच खेड्यात आणखी एक लोकनृत्याचा कार्यक्रम त्यांनी पाहिला. हे वृद्धनृत्य होते – सर्वजण साठसत्तरीतले – त्यांच्या नाचातला जोम वयाची मोजदाद विसरायला लावणारा होता. संध्याकाळी बूडापेष्टला परतल्यावर पुन्हा थिएटरमध्ये जाऊन लोकनृत्याचा कार्यक्रम पाह्यला गेले. तेथे नऊ नृत्यवृंद होते. रात्रभर तो कार्यक्रम झाला. पु.ल. मग भाष्य करतात :

"समाजाचे दर्शन हे अशा रीतीने निरनिराळ्या कलांचा विकास करण्याच्या प्रयत्नातून तर होतेच, पण अगदी लहानसहान गोष्टींतूनही होते. बूडापेष्ट हे कुठल्याही युरोपीय राजधानीसारखे मोठे शहर. हल्ली मोठी शहरे फार धोक्याची झाली आहेत. विशेषतः अमली पदार्थांची व्यसने लागलेल्या तरुण मुलांच्या टोळ्या मी युरोप-अमेरिकेतल्या शहरांत नाक्यानाक्यावर पाहिल्या आहेत. मला हे दृश्य बूडापेष्टमध्ये दिसले नाही, रात्री नाटक सुटले की टॅक्सी शोधत थोडा वेळ हिंडावे लागे. थेटरांच्या मोहोल्ल्यात आडोशाला उभे राहून गिऱ्हाइके गटवणाऱ्या वेश्या दिसल्या नाहीत. इतकेच नव्हे तर नाटक संपल्यावर मध्यरात्री चालत चालत निघालेली कितीतरी माणसे भेटत. हंगेरीत सगळेच सज्जन नसतीलही. तसे कुठेच नसतात. पण बूडापेष्टच्या रस्त्यांतून आम्ही रात्री-अपरात्री काही कमी हिंडलो नाही. असभ्य, अर्वाच्य असे वर्तन आमच्या तरी दृष्टीला पडले नाही. रस्त्यांत नवख्या माणसाला धरून लुबाडणे वगैरे तर दूरच राहिले." (पृ. १८०).

बाली बेटात (पूर्वरंग) त्यांनी केचक नृत्य पाहिले. पु.लं. चे रसिक व्यक्तिमत्त्व आपल्या प्रत्ययाला येत राहते. केचक नृत्य पाहताना पूर्ण भान हरपून त्यांची समाधीच लागते, इतके ते त्या नृत्याशी एकरूप होतात. त्यांच्या भाषेलाही विलक्षण चित्रात्मक रूप येते – सारा उताराच देण्याचा मोह आवरणे कठीण आहे. त्यांनी वर्णन केले आहे :

"अंधारातून एक तरुणी आली. ही तरुण मुलगी त्या समईच्या प्रकाशात अंगावरच्या अलंकारांमुळे नुसती चमचमत होती. ही अशोकवनातली सीता. तिने शोक केल्याचा अभिनय केला आणि भोवती बसलेल्या त्या शंभर केचकांनी बसल्या ठिकाणी उजव्या-डाव्या बाजूला घुमत "चक चक चक चक – केऽचक चक चक – चक चक केऽचक" असे बोल म्हणायला सुरुवात केली. कत्थकात जसे "ता थै तक थै" असे बोल असतात, तसे चक् चक् केचक हे ह्या समूहनृत्याचे बोल. ह्या एवढ्या बोलाचे मंद्र, मध्य आणि तार सप्तकात तो शंभरएक तरुणांचा समूह इतके विलक्षण प्रकार करीत होता, की पहिल्या आवर्तनातच माझ्या अंगावर सर्रकन काटा आला. त्या पाच-पन्नास वातींचा तो शांत प्रकाश, त्यात ते आवाज, समईपुढे सुवर्णरेखेसारखी उजळून निघालेली कारुण्यमय सीता, भोवतालचा तो काळोख, ते सर्वस्वी अनोळखी वातावरण आणि मधूनच देवळाच्या भिंतींवर नाचणाऱ्या त्या सावल्या – छे! क्षणार्धात सारे वातावरणच मुळी भारल्यासारखे झाले. नाच रंगात आला. ही माकडे निरनिराळे हातवारे करू लागली. तोंडाने चक् चक् चक् चालू. त्या प्रकाशात एकदम शे-दोनशे हातच दिसायचे – बाकीचा काळोख. वानरांचा सारा प्रयत्न सीतेचे लक्ष स्वतःकडे वेधून घेण्याचा होता..." (पृ. १२७-१२८)

बाली बेट त्यांना खुलवते. मनाची निगेटिव्ह कोरी असावी, म्हणजे सुंदर चित्रे उमटतात – अशा असंख्या चित्रांचे आल्बम त्यांच्या मनात तयार झाले होते. बाली बेटातल्या प्राचीन हिंदू संस्कृतीची त्यांना जवळून ओळख झाली. बाली बेट विमानातून दिसल्यावर लक्ष मोती उधळून मातीत चूर होऊन जावे आणि एखादा मोती कुठेतरी दूर पडून तसाच अभंग राहावा, तसे बाली बेट त्यांना वाटले. तिथे त्यांना "आपल्या अतिप्राचीन हिंदू समाजाचे दर्शन (तिथल्या खेड्यात) अकल्पित रीतीने झाले." (पृ. १२१) मग त्यांच्या, पु.ल. व्यक्तिमत्त्वाच्या, नसाच ज्या कोकणांत वाढल्या, पोसल्या गेल्या त्या कोकणात, तिथल्या जत्रेत त्यांचं मन गेलं आणि –

"जत्रेतल्या दुकानांची मांडणावळ, त्या दुकानांपुढली पोरेबाळे, त्यांना अंगाखांद्यावरून घेऊन हिंडणारी आईबापे, देवापुढे 'निवेद' ठेवताना दाटलेला भक्तिभाव आणि एकूण 'रे अर्जुना – लायटिचो बंदोबस्त जालो की नाय रे – की मेल्या हंयसरच रवलंस इड्यो फुकीत'च्या चालीवरच्या बाली भाषेतल्या गावकर पुढाऱ्यांच्या

गर्जना, एखाद्या म्हातारीने आपल्या सुबोध 'गो – शेवंत्याऽऽच्या सुरावर घातलेली साद् हे सारे ऐकून आणि पाहून नारळी-पोफळीखाली फुललेली ती जत्रा भारतापासून हजारो मैल दूर भरली आहे, की कधीकाळी प्रलयात कोकणातलाच एखादा तुकडा वाहत वाहत येऊन इथे या पॅसिफिक समुद्रात अडकून राहिलाय ते मला कळेना. मी वाली वेटात आहे हे विसरलो आणि कुण्या अज्ञात 'म्हापुर्साच्या' समाधीपुढे हात जोडून उभा राहिलो. त्या भटजीने माझा भाव जाणला आणि माझ्या डोळ्यावर तीर्थ शिंपडून मला 'शुची' करून घेतले. मुखाचेही (गाईड) भान हरपले आणि 'मिस्टर पांदेऽ' अशी हाक मारून तो पोरगा मला कडकडून भेटला!" (पृ. ११९-१२०)

मुखाबरोबर मंगवी नावाच्या खेड्यात ते जत्रेला गेल्यावर त्यांना तेथले वातावरण, गर्दी पाहिल्यावर गोव्यातल्या कवळ्याची शांतादुर्गेची जत्रा नाहीतर रामनाथाचा उत्सव बघायला आलेत असे त्यांना वाटले. ख्रिस्ती भाटकारांच्या बायकांसारखाच पोषाक करून वाली तरुणी जमल्या होत्या. त्यांचे रंगीबेरंगी पोषाख, नैवेद्याच्या टोपल्या, केळीची-बांबूची पाने, माडांची चुडते, हिरव्याशेंदरी असोल्या नारळांची तोरणे, नक्षत्रमाळांनी नटलेले रस्ते आणि पोरांपासून थोरांपर्यंत साऱ्यांच्या चेहऱ्यांवरचा ओसंडून जाणारा उत्साह पाहिल्यावर ते जणू हरवले आणि त्या गर्दीत वाजणाऱ्या ढोलाच्या तालावर 'घेवा – तुझी सोहोन्याची जेहेजुरी' म्हणू लागले. मंगवीच्या देवळातल्या परिसरातले वातावरण इतके कोकणी होते, की त्यांना पेंडशांच्या गारंबीतला व्याघ्रेश्वराचा परिसर आठवला. पळीतून तीर्थ शिंपडीत टुणटुण पळणारा एखादा भिकंभट आपल्याला चटकन "काय हो, मुंबयवाले, एकटेच आलात की सहकुटुंब?" असे विचारीलसे वाटायला लागले.

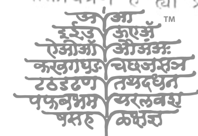
पु.ल. त्या स्थळाशी, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाशी, त्याच्या परंपरेशी, त्याच्या संचिताशी एकजीव होत असतानाच स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाचे, संचिताचे सगळे वेढे त्या स्थळात कसे मुरवून टाकतात, जिरवून टाकतात ह्याचा उत्कट प्रत्यय अशा वर्णनातून येतो. आपलेही मन एका विलक्षण आनंदाने गदगदून, मोहरून येते. नकळत पु.ल. वर्णित असलेल्या स्थळाला जाऊन आपण पोचतो. असे वर्णन मग फक्त निव्वळ स्थळवर्णन राहत नाही.

*वंगचित्रे*तही असा प्रत्यय आपल्याला येतो. पहाटे तीन वाजता ऐन थंडीत उठून खजुराचा रस पिण्याच्या निमित्ताने जेव्हा ते भटकतात तेव्हा त्यांना फार वर्षांपूर्वी हरवलेले आकाश भेटते. सूर्योदय होताच होनाजीच्या भूपाळीतले पक्षी, कापडी भेटतात. अजय नदीच्या काठच्या वाळवंटात 'बाऊल' रात्रभर ऐकतात, मनाला श्रीमंत करणाऱ्या जयदेवाच्या जत्रेत सारी रात्र जागतात. वैष्णवांची गाणी ऐकणे हा त्यांचा छंदच शांतिनिकेतनात होऊन गेला. श्रीनिकेतनची जत्रा त्यांना बंगाली कीर्तनाकडे वळवते. आदिवासी नृत्ये, सावताळांची गाणी, मुखवट्यांचे 'छौ' नृत्य (अमेरिकेतल्या ट्विस्टचा सहज धुव्वा उडवू शकणारे), दोलोत्सर – एक ना अनेक प्रकारांनी बंगदेशाच्या संचिताशी त्यांचे नाते जुळते – त्यांच्या ते अंगी लागते आणि मानवते.

*अपूर्वाई*मध्येही त्यांचे संगीतावरचे प्रेम वेगळ्याच प्रकारे आपल्याला भावते. पिटलॉक्रीला मॅकीजे हॉटेलमध्ये ते पियानोवर 'वद जाऊ कुणाला शरण' वाजवतात. ऑक्सफर्डला तिथल्या चर्चमध्ये त्यांना ऑर्गन दिसतो – ऑर्गनवरचे सूर लहरत असतात. (पु.ल. लिहितात – 'माझी बोटे खाजायला लागली' – पृ. १५२) त्या ऑर्गनवर ते 'पूरिया-धनाश्री' वाजवतात. *"चारपाच सप्तकांचे पाच निरनिराळे एकावर एक मजले असलेल्या त्या ऑर्गनच्या स्वरांनी मला वेड लागायची पाळी आली. पायांखाली डझनभर पेडल्स होती आणि स्वरांच्या इतक्या विविध जाती निर्माण होऊ शकत होत्या, की मला अलिबाबाच्या गुहेत शिरल्यासारखे वाटले. मी त्या संध्याकाळी पंधराएक मिनिटे पूरिया-धनाश्री वाजवला. मला त्या चारी स्तरांवरच्या पट्ट्यांचा उपयोग जमत नव्हता. पण असा सुंदर 'टच' असलेला ऑर्गन मी यापूर्वी कधीही पाहिला नव्हता. खर्जाचे स्वर तर ते उभे चर्च आतून पाण्याने तुडुंब भरावे तसे भरून काढीत होते.... चर्चचा कॉयर गाऊ लागला आणि ऑर्गन त्यांची साथ करू लागला की, नास्तिकाचेदेखील डोळे आणि हृदय भरून यावे"*, असे पु.ल. लिहून जातात (पृ. १५३).

जेथे जेथे सृजनतेचा प्रत्यय – साक्षात्कार होतो, तेथे तेथे पु.लं. चे व्यक्तिमत्त्व नम्र होते, भारावून जाते. पण त्या सृजनतेची जेव्हा चेष्टा होते तेव्हा हेच व्यक्तिमत्त्व उद्विग्न होऊन उपरोधाने बोलू लागते. मुंबईतल्या नवनाट्याची गंगोत्री त्यांना लंडनमध्ये सापडते त्या वेळचे त्यांचे वर्णन किंवा *वंगचित्रे* मधील कलकत्त्यातील भाटीखान्यात त्यांना आलेल्या अनुभवाचे वर्णन वाचून पाहावे म्हणजे ते किती खऱ्या अर्थाने खंतावून जातात हे कळते.

तीन दिशांनी साकारत जाणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वातून (काही वेळा तिन्ही दिशा एकमेकीत विलीन होतही) पु.लं. ची प्रवासवर्णने कोणती रूपे घेत जातात ह्याचे अवलोकन येथवर केले. ते ते देश तर त्यामुळे आपल्यापुढे येतात; पण पु.लं.चे एकूणच व्यक्तिमत्त्व किती श्रीमंत आणि समृद्ध आहे, हेही कळते. पण म्हणून ही प्रवासवर्णने येथेच संपत नाहीत. ती आणखीही काही वैशिष्ट्ये प्रकट करतात. पु.लं. ची व्यक्तिचित्रणे हे ह्या प्रवासवर्णनांचे





अनुक्रमणिका

वैशिष्ट्यच आहे. पु.लं. चा एकूण पिंडच 'गुण गाईन आवडी' असा असल्यामुळे गुणी व्यक्तींच्या ठिकाणी त्यांचे 'गणगोत' जमते. एखादी वल्लीही प्रवासात भेटलेली त्यांच्या मनात घर करून राहते. गुणी व्यक्ती तर त्यांचीच होते. पु.लं. चे मन जसे चिकित्सक आहे, तसे सश्रद्धही आहे. ते भारावूनही जातात आणि विश्लेषणही करतात. प्रवासवर्णनांमध्ये त्यांना भेटलेल्या माणसांमधून त्यांनी रेषाचित्रेही रेखाटली आणि पूर्णचित्रेही काढली – शब्दांमधून!

*अपूर्वाई*मध्ये प्रवासात माणसे पाह्यला न मिळाल्याचा, त्यांच्याशी बोलाय-चालायला, निरखायला न मिळाल्याचा असा एक निराशापूर्वक उल्लेख केला आहे. खरे म्हणजे, त्यांना माणसांच्या गोतावळ्यात राह्यला आवडते. पण तसा योग विशेषकरून आलाच नाही. जर्मनीत, पॅरिसमध्ये भाषाच येत नसल्याने मनुष्य लांबच राहिला आणि इंग्लंडमध्ये तिथल्या माणसाचा स्वभावच आपल्या कोशात राहण्याचा म्हणून तिथला माणूसही दूरच राहिला. पण तरीही त्यांनी योग आला तेव्हा त्या व्यक्तींना स्वतःच्या मनात जागा दिली.

पु.लं. नी उभा केलेला रदरफोर्ड कुणीच विसरणार नाही. पु.लं.चा तो एका परीने समानधर्मा; कारण रिकाम्या थिएटरपुढे खेळ करण्याचे 'सुख' त्यांच्याही वाट्याला आलेले आहे. रदरफोर्डची ती भिजलेली 'दृष्टी' पु.लं. चीच होऊन जाते. सबंध थिएटरमधल्या एक-दोन प्रेक्षकांसमोर ग्लोव्ह पपेट्स आणि रॉड पपेट्स घेऊन परीकथा, विनोदी नाटके, गमतीची गाणी, पिआनो वाजवणे इ. खेळ रदरफोर्ड करीत होता. सबंध दहा दिवसांत दहा तिकिटेसुद्धा खपली नसतील. पोट बांधूनच सगळे चाललेले! संसार बाहुल्यांशीच. लग्न वगैरे केलेले नाही. डोक्यात फक्त बाहुल्यांच्या नव्या खेळाची चिंता. लहान मुलांच्या शाळेत खेळ दाखवून कसाबसा उदरनिर्वाह! पु.ल. त्याच्याशी बोलतात. पडद्यामागे मुलांचे हशे-टाळ्या ऐकू आल्या की बोटं नाचतात – ही पपेट्स आणि ती पोरं यांच्यामधली आपण एक साखळी आहोत – राहवत नाही मग – शाळांच्या हेडमास्तरांना भेटून कार्यक्रमाचे ठरवितो, असे तो सांगतो.

रदरफोर्डचे हे बोलणे म्हणजे निराशा, औदासीन्य दडपून टाकण्याचा एक केविलवाणा प्रयत्न होता. हे सर्व पु.ल. ना निव्वळ ठाऊक नव्हते, तर पु.ल. ही तशा अनुभवातून गेलेले असल्याने रदरफोर्डच्या दुःखाशी समरस होतात आणि अथांग कारुण्य असलेले एक शब्दचित्र रेखाटून जातात.

प्रवासात भेटलेल्या व्यक्ती ह्या कायमच्या जवळ आलेल्या किंवा दीर्घ परिचयाच्या नसतात. प्रवासात एखादे स्थळ जसे जवळ येऊन दूर जाते, तसेच प्रवासात भेटलेल्या माणसांचे असते. ती धावतीच असतात. एखादाच आपल्या मनात प्रवेश मिळवून घर करून राहतो. बहुधा ही भेटलेली माणसे विस्मृतीच्या धुक्यात विरून जातात. तरीही एखादा रदरफोर्ड न विसरता येणाऱ्यांपैकी एक होय. एडिंबराला जात असताना बसमध्ये सर्व म्हाताऱ्या बाया असल्याचे पाहून पु.ल. त्यांच्या पत्नीला एडिंबरात हे थेरड्यांचं पेव कुठे फुटलं असे मराठीतून म्हणतात, तेव्हा त्यातल्या मराठीचा धागा उचलून "आपण मऱ्हाटी आहाट का?" असे विचारणाऱ्या ब्रॉमले बाई त्यांना चहाला बोलावतात. चारदोन रेषांमध्ये माणसाच्या चेहऱ्याची, शरीरयष्टीची ठळक वैशिष्ट्ये एखाद्या चित्रकाराने स्पष्ट करावीत, त्याच कौशल्याने मऱ्हाटी पाहुण्यांसाठी मिरच्यांची भजी करणाऱ्या ब्रॉमले बाई, किंवा ग्रंथांच्या गर्दीतच स्वतःला सामावून घेणारे आणि विनोदी पद्धतीने गप्पा करीत तऱ्हेतऱ्हेच्या गोष्टी सांगणारे, विद्वत्तेने अजिबात जाड्य न आलेले ऑक्सफर्डमधले प्रो. राईल स्ट्रॅटफर्ड-ऑन-एव्हनला लँडलेडी असलेली वेल्श बाई (ऑलिव्हिएचा हॅम्लेट, गिलगुडचा हॅम्लेट, मायकेल रेडग्रेव्हचा हॅम्लेट, इतर नटांचे हॅम्लेट पाहून त्याबद्दल सूक्ष्म विश्लेषण करीत बोलण्याच्या तिच्या पद्धतीने पु.ल. थक्क होतात), क्रेफेल्ड गावात नाताळ साजरा करायला जमले असताना जर्मन कुटुंबातला आजोबा म्हातारा काबिल – अर्न्स्ट एनगेलर - (पु.ल. म्हणतात की आबिल उद्या गोरेगावकरांच्या चाळीत येऊन धोतरात हिंडू लागला, तर बंडोपंत गोगटे किंवा जनूभाऊ दामले वगैरे नावाने सहज खपेल), ह्यांची धावती शब्दचित्रे पु.लं. नी रेखाटली आहेत.

अपूर्वाई ची अपूर्वाई पु.ल. पूर्वेकडून अपूर्वेकडे म्हणजे पश्चिमेकडे गेले ह्यात आहेच, पण त्यांच्या तीन दिशांनी विस्तारत गेलेल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या अनोख्या आविष्कारातही आहे – आणि ही प्रक्रिया त्यांच्या सर्वच (इतर तीनही) प्रवासवर्णनांत घडलेली आहे.

खरे म्हणजे, पु.लं. ची कोणतेही प्रवासवर्णन लिहिण्याची पद्धत जसा ज्या क्रमाने प्रवास केला तसा त्या क्रमाने करण्याची सरळ अशी आहे. काहीही न वगळता सर्व सरळपणे सांगण्याची आहे. (मराठीमधील बहुतेक प्रवासवर्णने अशीच सरधोपट पद्धतीने लिहिली गेली आहेत). गंगाधर गाडगीळांच्या प्रवासवर्णनांत असलेली प्रयोगशीलता तेथे नाही, किंवा अनेक वाङ्मयप्रकारांना वेधून घेण्याची किमया तेथे नाही; पाध्यांच्या प्रवासवर्णनात जाणवणारी जागोजागी आक्रमण करणारी पत्रकारिता नाही; किंवा रा.भि. जोश्यांच्या प्रवासवर्णनात सतत वर्षत राहणारी एक आर्त नोस्टॅल्जिक हुरहुरही तेथे नाही. प्रवासवर्णनाच्या पद्धतीत वरील तिघांच्या निवेदनात जसे 'कथापण' सतत पायाभूत असते, तसेही *अपूर्वाई*,

पूर्वरंग, *जावे त्यांच्या देशा*, *वंगचित्रे* मध्ये नाही – पण तरीही *अपूर्वाई* सकट सारी प्रवासवर्णने आपल्याला येऊन भिडतात, त्याचे कारण त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वातील ह्या तीन परिमितींचा, उमद्या नितळपणाचा झालेला आविष्कार होय.

पूर्वरंग मध्ये पु.लं. ना *अपूर्वाई*च्या तुलनेत वरीच माणसे भेटली आहेत. 'जपान'चे प्रवासवर्णन (*पूर्वरंग*) जवळ जवळ एकशेतीस पाने (छापील) केले आहे; पण त्यात व्यक्तिचित्रे विरळच आहेत. वहुधा शिंटो मंदिरे, बुद्ध मंदिरे, निसर्गस्थळे, शहरे, सामुराई योद्धे, गेयशा, जपानी खाणावळ, अतामीचा साकुरा-उत्सव, गरम झऱ्याच्या पाण्याचे स्नान, साकेपान आणि सुस्वाकीचे जेवण, टोकियोचा पॅरिसची नक्कल करणारा वसंतोत्सव, जपानी नाटक, जपानी माणसाचे दीर्घोद्योगीपण, धर्मप्रेम आणि अत्याधुनिकपण ह्यांचे पु.ल. खूप वारकाईने वर्णन करतात. ह्या वर्णनात एखाद्या हरवून गेलेल्या अमेरिकन प्रवाशाचे चित्र ते जरूर रेखाटतात. पण पाध्ये जसे *तोकोनोमा*त रंगून गेलेले दिसतात, तसे का कोण जाणे, पण पु.ल. रंगून गेलेले दिसत नाहीत. एखाद्या 'केगॉनच्या धवधव्या'चे वर्णन अपवाद म्हणूनच जणू अप्रतिमपणे केले जाते – 'जावळासारखे ते हिम मनमुराद अंगावर घेतले' अशी एखादी जशी कवितेतीलच ओळ येते. पु.ल. ना भेटलेला तो अमेरिकन प्रवासी (पृ. २४४) एक व्यापारी होता. लाखो डॉलर्सची त्याची कमाई होती. पैशाला विटला होता. जगभरच्या प्रवासाला निघाला होता. चर्चला हजारो डॉलर्सची देणगी दिली होती; पण पाद्र्यांनी वेइमानी केली. यथेच्छ दारू प्यायचा. कुठेही लोळत पडायचा. त्याच्या जवळच्या डायरीत खूप मुलांचे फोटो होते. हिंदी, चिनी, निग्रो, गोरी. ती पोरं त्याने आपली मानली होती. त्या अनाथ पोरांचे, त्या त्या देशात पैसे पाठवून, तो शिक्षण करीत होता. कशात तरी स्वतःला वुडवून स्वतःचे एकाकीपण, तुटले-हरवलेपण नाहीसे करू पाहात होता. त्याला भारतात यायचे होते. पु.ल. त्याला वोलवायचे कवूल करतात. पूर्णपणे हताश असा हा माणूस पु.लं. ना भिडतो. 'व्यक्ती आणि वल्ली'त सहज जमा होणारा! त्याचे शब्दचित्र रंगवताना पु.लं. नी त्याची हकिकत सांगितली आहे.

इंडोनेशियात त्यांना मणिभाई – 'आवो, आवो परसोत्तमभाई!' म्हणणारे मणिभाई भेटतात. पस्तीस वर्षे व्यापारानिमित्त जाकार्तात राहणारे! हमालीपासून कामे करीत उद्योगपती झाले. सपाटून पैसा मिळवलेला पण अलिप्त होते, अंतर्मुख होते. जीवनाचा त्यांना कळलेला अर्थ ते तत्त्वज्ञानी नसूनही निराळ्याच उदासीकडे घेऊन जाणारा होता. पु.लं. ना ते म्हणाले – *"समुद्रकाठी वसून सूर्यास्त पाहा. जगात इतके सुंदर नाही."*

"पण सूर्यास्त उदास करतो माणसाला."

"म्हणूनच पाहावा तो कधीमधी. तुम्ही लेखक आहात हे मला ज्या दिवशी कळले त्याच दिवशी मी ठरवले होते की, इथे आणून तुम्हांला एकदा सूर्यास्त दाखवावा. हा समुद्र, हे आकाश आणि हा सूर्यास्त!......"

पु.ल. ही जसे त्या उदासीने भरून जातात. म्हणतात, *"कुठले मणिभाई ... – आणि कुठला मी! यथा काष्ठं च काष्ठं च हेच खरे!"* (पृ. १६२-१६३).

इंडोनिशियन सांस्कृतिक इतिहासाचा व्यासंग असलेले, भारतावर खरेखुरे प्रेम असलेले डॉ. वासितो आणि त्यांची पत्नी सुप्राप्ती, मुलींची नावे शांतादेवी, गीतादेवी अशी ठेवणारी आणि पु.लं. वरोवर नाटकाला जाणारी मादाम च्वाचा, वालीमध्ये संस्कृतच्या पाठशाळा सुरू करणारे, हिंदू धर्माचे शास्त्रशुद्ध शिक्षण देणारे नरेंद्र पंडित, अशी माणसे, फिरत्या कंदिलात जशी ज्योतीच्या प्रकाशापुढे आल्यावर चित्रे उजळतात, तशी उजळून सरकून गेली आहेत.

जावे त्यांच्या देशा मध्ये शंकराचार्यांना ह्या जन्मातले आपले गुरू मानणारे, स्वप्नामध्ये लहानपणापासून देऊळ दिसायचे म्हणून त्या देवळाचा शोध घेताना कांचीच्या कामाक्षीचेच ते देऊळ असल्याचा चित्रावरून शोध लागला – मग भारतात येऊन ते कांचीचे देऊळ प्रत्यक्ष पाहणारे, संस्कृत शिकून वेद, उपनिषदे, शांकरभाष्याचा अभ्यास करणारे, शिल्पकलेवरील कुमारस्वामींच्या पुस्तकांचे अध्ययन करणारे डॉ. गास्तोने उगुच्चिओनी पु.लं. ना एकदम आवडतात. पु.लं. कडून ते शंकराचार्यांची स्तोत्रे, गायत्री मंत्र टेपवर रेकॉर्ड करून घेतात. सहा फूट उंच, ठसठशीत नाकडोळे असलेले, पांढऱ्या शुभ्र केसांचे, हसतमुख, साठीपलीकडचे, मानसिक रोगांचे डॉक्टर म्हणून व्यवसाय करणारे हे डॉक्टर फ्लोरेन्सला पु.लं. ना भेटतात. त्यांचे वर्णन करताना पु.लं. नी एक किमया केली आहे. एका वाजूला कलेची उपासना हाच धर्म असलेले, वॉतिचेली, लिओनार्दो दा विन्ची, राफाएल, व्हॅन डाइक ह्यांच्या चित्राकृती स्वतःवर वागवणारे, उत्तम कोरीवकाम व चर्चमधली काचेची चित्रे जोपासणारे, सांता मारिया चर्चच्या ३५० फूट उंचीच्या घुमटातील ख्रिस्त-चरित्रातील निवडक प्रसंगाचे रंगीत चित्र जपणारे, साव्होनारोला ह्या ललितकलांच्या शत्रूला जाळून टाकणारे फ्लोरेन्स पु.ल. पार्श्वभूमी म्हणून रंगवतात आणि त्या विशाल कॅन्व्हासवर डॉक्टर उगुच्चिओनी ह्या कलासक्त आणि धर्मप्रिय माणसाचे व्यक्तिचित्र रेखाटतात. एका वाजूला फ्लोरेन्स-नामक स्थळाचे व्यक्तिचित्रातल्या घटकांनी पूर्ण असे स्थळचित्र आणि त्या स्थळाशी देहदृष्ट्या जोडून घेतलेल्या डॉक्टरांचे व्यक्तिचित्र

अनुक्रमणिका

असे द्विस्तरी रूप त्याला लाभलेले आहे. हा एक प्रवासवर्णनातलाच पण स्वतंत्र ललितलेखच आपोआप झाला आहे.

'मिस्टर सान्फ्रान्सिस्को' (*जावे त्यांच्या देशा*) ह्या लेखातही द्राक्षांच्या वायनरीमध्ये मार्गदर्शक म्हणून काम करणारा देखणा, थट्टेखोर, मध्यम वयाचा स्विस्-इटालियन आन्तोनियो असाच पु.लं. च्या मनावर प्रभाव टाकून गेला आहे. योगाभ्यास करणारा हा आन्तोनियो मदिरेची स्तोत्रे केवळ व्यवसाय म्हणून गात होता. त्याचे बोलणेच पु.ल. आपल्याला सांगतात आणि त्या बोलण्यातूनच त्याला उभा करतात.

'हंगेरी – माझा नवा स्नेही' (*जावे त्यांच्या देशा*) मधील इव्हान विट्यानींचे वर्णन पु.ल. असे करतात :

"एका मध्यम वयाच्या स्त्रीने दार उघडले. आमचे स्वागत केले आणि विट्यानींच्या खोलीत नेले. काही माणसांच्या चेहऱ्यावरच हुशारी आणि सौजन्य स्वच्छ लिहिलेले असते. विट्यानींच्या पहिल्या भेटीतच ह्या माणसाला भेटायचा योग यायलाच हवा होता असे वाटले. सडपातळ बांधा, विलक्षण तरतरीत डोळे, हंगेरीय पीचसारखाच तांबूस आणि पिवळ्या रंगाची छटा असलेला वर्ण – असल्या वर्णाला कुठल्याही रंगाचा पोषाख साजूनच दिसतो. गळ्यापर्यंत येणारा निळ्या काळ्या रंगाचा पातळसा स्वेटर आणि तसल्याच रंगाची विजार. त्या पूर्णबाह्यांच्या स्वेटरमधून त्यांचा कोवळ्या केळफुलासारखा निमुळता हात काय सुरेख दिसत होता. वयाचा अंदाज करणं अशक्य होतं!" (पृ. १५३-१५४)

इन्स्टिट्यूट ऑफ कल्चरचे विट्यानी डायरेक्टर होते. त्यांचे वर्णन पु.ल. अगदी चित्रदर्शी असे करतात.

'उदंड जाहले पाणी' मध्ये (*जावे त्यांच्या देशा*) सेंट लॉरेन्स ह्या सतरा मैल रुंद पात्र असलेल्या नदाशी आपल्या जीवनाचे नाते कायमचे बांधून टाकणारा कायगरबावा पु.लं. नी उत्कृष्ट रंगवला आहे. त्याची पाण्याशी, माशांशी असलेली मैत्री, त्या नदात असलेल्या हजार बेटांचा अणून् अणू त्याला ठाऊक असलेला, कॅनडा-अमेरिका हद्दीवर ह्याच नदावर केवळ पाच फूट रुंद असलेल्या पुलाचं माहात्म्य तोच जाणून होता, लॉरेन्स नदाचा थेंब न् थेंब त्याच्या ओळखीचा होता. हेमिंग्वेचा जसा तो म्हातारा कोळी तसाच हा म्हातारा कायगर! त्याची भारतात येऊन गंगा पाहण्याची उत्कट इच्छा असते. पु.ल. लिहितात – *"मला वाटते, गंगेच्या निव्वळ पाण्याची शोभा पाहायला येणारा हा गंगामैय्याच्या जीवनातलादेखील पहिलाच यात्रेकरू असेल! आम्ही काशीयात्रा करतो. गंगेचं तीर्थ घेतो. चार बुचकळ्याही मारतो. पण पुण्याविण्याची कसलीही अपेक्षा न बाळगता गंगेचे निव्वळ जलवैभव बघायला कुणीही जात नसेल."* (पृ. २१७)

पु.लं. च्या *वंगचित्रे* मध्ये तुलनेने बऱ्याच व्यक्तींची चित्रे प्रवासाच्या, वास्तव्याच्या ओघात रंगवली आहेत. अस्सल भारतीय वर्णाचे, रुंद हाडापेराचे, चांगले उंच, रवींद्र संगीत टागोरांकडून शिकलेले, जावा, बाली बेटांत नृत्य-नाटिकांचा अभ्यास केलेले, केरळात कथकली शिकलेले शांतिदेव घोष; ज्यांच्यामुळे ऑक्सफर्ड विद्यापीठातल्या प्रो. राईल ह्यांची पु.लं. ना आठवण होते ते साधेसुधे, धोतर आणि अर्ध्या बाहीची पैरण घालून अंगावर शाल घेऊन बसलेले तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातले, शांतिनिकेतनचे कुलगुरू डॉ. कालिदास भट्टाचार्य; बंगाली साहित्याच्या इतिहासाचे लेखक, समीक्षक, बंगालमधल्या विद्यार्थ्यांच्या असंतोषाची नस हुडकणारे डॉ. भूदेव चौधरी; अधू दृष्टीचे चित्रकार विनोददा; चक्रवर्तींचा चित्रकार मुलगा अनमित्र; सत्तेमधून अस्तंगत झालेले अतुल्यबाबू; शांतिनिकेतनात चहाचे हॉटेल चालवणारा कालो; कीर्तनकार पंचाननदास; पु.लं. चा मित्र सलील घोष; केसरबाईंचा स्टॅच्यू करणारे (आणि आता पु.लं. चाही) शर्वरी राय चौधुरी ह्या सर्वांमध्ये पु.ल. रंगून गेले आहेत. ह्याहीपेक्षा त्यांच्या लेखी शांतिनिकेतन ही एक सजीव व्यक्तीच जशी झाली आहे. शांतिनिकेतन ते जगले आहेत आणि शांतिनिकेतनचा श्वासन् श्वास, स्पंदने त्यांनी टिपून घेतली आहेत, आणि रवींद्रनाथांचे कवी, शिक्षणतज्ज्ञ, नाटककार, संगीतकार, चित्रकार, शिक्षक, कनवाळू, देशाची नस ओळखणारे उत्तुंग व्यक्तिमत्त्व 'वंगचित्रे' मध्ये साकार केले आहे. शांतिनिकेतन आणि रवींद्रनाथ हे नाते अभेद्य कसे होते ते त्यांनी जाणवून दिले आहे. बंगाली शिकण्याच्या निमित्ताने ते बंगालमध्ये गेले आणि त्यांच्या श्वासाश्वासांत ते रवींद्रनाथच जसे जगले. तिथले वास्तव्य त्यांच्या मनातले – खोदलेले शिल्पच झाले.

पु.लं. च्या ह्या प्रवासवर्णनांपैकी *जावे त्यांच्या देशा* मधील ज्या ललित प्रवासलेखांचा उल्लेख केल्यावाचून राहवत नाही, असे ललित प्रवासलेख म्हणजे 'दर्शन', 'निळाई', आणि 'उदंड जाहले पाणी' हे होत. ह्या लेखांचा उल्लेख करण्याचे कारण म्हणजे त्यांत पु.लं. ची प्रवासवर्णन करण्याची पद्धतच निराळी झाली आहे. 'व्हेनिस' मध्ये घडलेला हा प्रसंग त्यांच्या मनात कायमचा खोदला गेला – एखाद्या अखंड शिल्पित लेण्यासारखा! ह्या 'दर्शना'ला दोन बाजू आहेत. पाणवाटांच्या त्या सुंदर नगरीचे, वर्षभर उत्सव करीत असलेल्या त्या नगरीचे, सुखाच्या घटिकाच दाखवणाऱ्या घड्याळांचे हे गाव, पाणवाटांवरून असंख्य गोंडोलांची अखंड वाटचाल चालू असलेले ते गाव, नावाड्यांची मदमस्त गाणी, वारुणीच्या आधी झिंग आणणारे व्हेनिस, सर्वत्र फुलांची संगत लाभलेले ते टुमदार शहर, नौकामहोत्सव साजरा करणारे





आणि पाण्यावर असंख्य तरंगते दिवे घेऊन झुंबरांचा लखलखाट मिरवणारे ते व्हेनिस – त्या 'व्हेनिस' चे दर्शन परीपरीने पु.ल. विलक्षण उत्साहाच्या धुंदीने घेतात – उत्फुल्लपणाच्या त्या अवस्थेतच 'सेंट मार्क्स स्क्वेअर' मध्ये ह्या दर्शनाचा कळस होतो. व्हेनिसचे दर्शन ही एक बाजू आणि दर्शनाचा झालेला कळस ही दुसरी बाजू. चार्ली चॅप्लिनचा 'सिटी लाइट्स' त्या चौकात पाह्यला मिळणार होता. ट्रॅम्पची भूमिका पाह्यला मिळणार होती. ती मिळतेच; पण प्रकाशाच्या झोतात मोकळेपणाने हसणारा, ऐंशीचे घर ओलांडलेला, गोरापान चार्ली चॅप्लिनच प्रत्यक्ष त्या चौकात उभा होता. एका बाजूला तो साऱ्या नगरवासीयांना दर्शन देत होता आणि दुसऱ्या बाजूला पन्नास वर्षांपूर्वीच्या तरुण चार्ली चॅप्लिनचे दर्शन घ्यायला वृद्ध चॅप्लिन आला होता. पडद्यावरचा चॅप्लिन तरुण आणि प्रत्यक्षात येऊन उभा राहिलेला चॅप्लिन वृद्ध! पु.ल. लिहितात :

"चॅप्लिनच्या दर्शनाने अखंड उजळून गेलो. 'दर्शनमात्रे मनकामनापुरती' म्हणजे तरी दुसरे काय असते? त्या दर्शनावरून ओवाळून टाकण्यासारखे माझ्यापाशी काहीच नव्हते. मी दिवसभरात झालेले साऱ्या व्हेनिसचे दर्शनच चॅप्लिनवरून ओवाळून टाकले!" (पृ. १६).

हा सारा प्रवासलेख म्हणजे उत्तम भावकविताच आहे. पु.लं. ना मनोमनी झालेला आनंदच ती भावकविता आविष्कृत करते.

'निळाई' हे असेच एक लिरिक् आहे. ब्ल्यू ग्राटोत म्हणजे नीलकुहरात त्यांना झालेला अलौकिकत्वाचा निसर्ग साक्षात्कार. हेही एक दर्शनच होते. पु.लं. चे शब्दच ते दर्शन प्रकट करू शकतात :

"काप्रीत जगायचा एकच नियम : 'तुम्हांला हवे तसे हे सौंदर्य उपभोगा'... पण सर्वांनी कैफ चढवून घ्यावा तो काप्रीला वेढणाऱ्या समुद्रातल्या निळ्या रंगाचा! इतके नितळ पाणी मी फक्त सिंहगडच्या देवटाक्याचे पाहिले होते. पण समुद्राचा तळ दिसावा असे नितळ पाणी आणि त्या पाण्याचा नीलिमा मी काप्रीत पाहिला. आनंदाच्या अश्रूंनी डबडबलेल्या निळ्या डोळ्यांची क्षणाक्षणाला आठवण व्हावी, असे हे पाणी!... त्या पाण्याने कसले तरी रहस्य दडवलेले होते आणि ते रहस्य एके दिवशी कुण्या एका नावाड्याला अचानक त्या ब्ल्यू ग्राटोत म्हणजे नीलकुहरात गवसले... समुद्रातून हे पाणी त्या गुहेत आले आहे. त्या गुहेला एक होडके जेमतेम घुसेल अशी दोन्ही बाजूला दोन देवड्यांसारखी दारे, आणि त्यातून शिरणाऱ्या सूर्यप्रकाशामुळे घडलेला तो एक अपूर्व चमत्कार! ते पाणी म्हणजे साक्षात वितळलेला निळा प्रकाश होता. प्रकाशाचे पाणी झाले होते. त्या पाण्यात हात घातला की हाताला रुपेरी झालर लागल्यासारखे वाटते. त्या निळ्यातली ती चंदेरी झळाळी तर अपूर्व! असा नीलिमाच नव्हे, तर अशी शीतल पण तेजःपुंज शुभ्रताही मी पाहिली नव्हती. निळ्याच्या पार्श्वभूमीवरच्या शुभ्रतेच्या त्या अननुभूत प्रत्ययामुळे चटकन मला 'शान्ताकारं भुजगशयनम्' मधल्या 'मेघवर्णम् शुभाङ्गम्' ह्या वरपांगी विरोधी वाटणाऱ्या वर्णनातले रहस्य उलगडले... निळ्या प्रकाशाची असली कोवळीकही मी यापूर्वी कधी पाहिली नव्हती. एखाद्या रोपाला पहिला कोंब फुटताना जो रंगाचा कोवळेपणा असतो, तसला तो कोवळेपणा होता...

"इटलीच्या मातीवर पाय ठेवण्याआधीच निळाईने माझ्या मनाचा ठाव घेतला होता. पण त्या निळाईची ही परमसुंदर गर्भकुडी होती. दुनियेतल्या नीलवर्णाच्या गाभाऱ्यात जाऊन निराकार नीलस्वरूपाचे दर्शन घेऊन आम्ही परतत होतो! गाभाऱ्यात धूप कोंदावा, तसा तिथे निळा प्रकाश कोंदला होता. समाधिसुख भोगणाऱ्यांना शेवटी मिटल्या डोळ्यांपुढे प्रकाश दिसतो, म्हणतात. त्या प्रकाशाची कोवळी झळाळी मला याचि देही याचि डोळा अनुभवायला मिळाली होती. ज्ञानेश्वरांनी वर्णिलेला कोटिचंद्रप्रकाश असाच निळा व शीतल असणार! त्या घननील स्वरूपालाच त्यांनी 'कृष्णा हाल का रे डोल का रे गुज बोल का रे' अशी आर्जवी हाक घातली होती. का कोण जाणे, मला त्या कुहरात नीलवर्णाचा नवलनयनोत्सव पाहताना तोच अभंग गुणगुणावासा वाटू लागले. आमच्या परतीच्या प्रवासात इतर युरोपीय प्रवाशांदेखत 'तुझिये निटिलीं कोटी चंद्र प्रकाश, कमलनयन हरीचे वदन भासे' – हे गाताना मला यत्किंचितही संकोच वाटत नव्हता." (पृ. ३३, ३४, ३५)

पु.लं. च्या व्यक्तिमत्त्वातील अवघे संस्कार घेऊन हे लिहिले गेले आहे. प्रवासवर्णनकाराचे संचित आणि स्थळाचे संचित ह्यांचे अद्वैतच तेथे साक्षीभूत झाले आहे.

'उदंड जाहले पाणी' हा असाच भावगर्भ ललित प्रवासलेख आहे. जगभरच्या प्रवासामध्ये वेळोवेळी पाण्याचे द्रवस्वरूपी, घनस्वरूपी दर्शन त्यांना घडले. कधी प्रपातांच्या रूपाने, कधी मुसळधार वृष्टीने, कधी जावळासारख्या हिमसेकाने! कधी पर्वताच्या हिमशिखरांनी, कधी समुद्राच्या घनगंभीर स्तब्धतेने! रोममध्ये पाहिलेला प्रचंड पाऊस हे रोमचे तसेच पाण्याचेही एक विराट रूपच होते. आल्प्समधल्या जुंग फ्राऊचे – तरुण मुलीचे – कन्याकुमारीचे दर्शन तेरा हजार पाचशे फुटांवर घेऊन झाले. स्विस कन्याकुमारी चिरयौवनाचे आव्हान देत उभी आणि ती दुसरी महासागराच्या पायाशी! पाण्याची पाहिलेली ही असंख्य रूपे पु.लं. ना नायगाऱ्याला घेऊन जातात. पु.ल. लिहितात –





"विराट कमंडलूत ॐकाराची गर्जना करीत पडणारे पुढल्या सात जन्मांचे पाणी पाहून घेतले." (पृ. २०९).

"हा प्रचंड गर्जना करीत कोसळणारा धवधवा धरतीला भेटला की, प्रेयसीच्या मिठीत विसावलेल्या वीरपुरुषासारखा शांत होतो." (पृ. २१०).

भावकवितेच्या अगदी निकट जाणारे हे प्रवासलेख म्हणजे पु.लं. च्या प्रवासवर्णनांतील आणखी एक अनोखेपण होय.

मराठीमधल्या प्रवासवर्णनांना वैभवाची दालने खुली करून देणारी अशी पु.लं. ची प्रवासवर्णने आहेत.

* माझ्याच 'अपूर्वाई' वरील लेखाचाही प्रस्तुत लेखात उपयोग करून घेतला आहे.

वास्तुकलेतील वास्तव व मिथक

नरेन्द्र डेंगळे

वास्तुकला जशी सर्वसामान्यांची कला आहे, तशीच ती वास्तुशिल्पींचीही कला असते. हे सत्य जर ध्यानात घेतले, तर वास्तुकलेभोवती दोन परस्परभिन्न वलये संभवतात. पहिले वलय असते ते हालचाल, उपयुक्तता, भावनिकता, वास्तवता, संक्रमण, प्रतिमा, चिन्हे व मिथक यांनी बनलेले; तर दुसरे वलय गुंफले जाते ते अनुभवविश्व, संवेदना, ऐंद्रिय ज्ञान, प्रत्यात्मदृष्टी, संकल्पना, संदर्भात्मता, उत्स्फूर्तता, ध्यान, प्रातिभज्ञान, अवकाश-काल संकल्पना इत्यादींनी. पहिले वलय सर्वसामान्यांसाठी, सुगम, रूढ; तर दुसरे वलय पहिल्यापलीकडे जाऊन खास कलेच्या स्वतःच्या क्षेत्राची अपेक्षा ठेवते. अर्थात दोन्ही वलयांचा परस्परसंबंध सतत आल्याने त्यांचे पदर एकमेकांमध्ये बरेचदा मिसळतात आणि म्हणून वास्तुकलेची सौंदर्यलक्षणे इतर कलांपेक्षा भिन्न व वैशिष्ट्यपूर्ण ठरतात. ढोबळ स्वरूपात, पहिल्या वलयाला सार्वत्रिक स्वरूप येते ते प्रामुख्याने वास्तुकलेच्या भौतिकतेने, तांत्रिकतेने आणि उपयुक्ततेने. परंतु वास्तुकलेच्या आस्वादाची सर्वसामान्यांची धारणा ज्या भावनिकतेने बनते, तिचा पाया मात्र कोरडी वास्तवता, पारंपरिकतेने पोसलेली मिथके, श्रद्धा आणि आधुनिक उपभोक्तावादातून निर्माण झालेली स्वप्नीलता (fantasy) यांतून घडतो.

दुसरे वलय हे वास्तुशिल्पीचे स्वतःचे असे संदर्भविश्व असते. त्यात अनुभवविश्व, संवेदना व ऐंद्रिय ज्ञान यांचा सतत विचार व मनन होते ते ध्यान, प्रातिभज्ञान आणि सौंदर्यदृष्टी यांतून मिळणाऱ्या चेतनेद्वारे. पहिल्या वलयातून अभिप्रेत होते ती वास्तवता जर बोधक्षम (tangible) म्हटली, तर दुसऱ्या वलयातून प्रकट होते ती वास्तवता कलाक्षम म्हणून आंतरिक आणि अपरिमेय स्वरूपाची म्हणावी लागेल. खास करून वास्तुकलेच्या संदर्भात ह्या दोन्ही वास्तवता नीट समजून घ्याव्या लागतील, तेव्हाच वास्तव व मिथक यांचे वास्तुकलेतील स्थान ध्यानात येईल.

एकीकडे ग्राहकाच्या त्याच्या ठरावीक हालचाल-क्रियेसाठी असणाऱ्या भौतिक व मानसिक गरजा आणि दुसरीकडे त्या गरजांना समजून घेऊन अवकाश-घाट यांच्या द्वारे वास्तुशिल्पीने योजलेला रूपबंध – अशी वास्तुनिर्मितीची प्रक्रिया असते. स्वतःच्या गरजांची यादी तयार करून ती वास्तुशिल्पीस देताना सर्वसामान्य ग्राहक – अमूक मोजमापाच्या खोल्या, त्यांमधील अभिप्रेत दळणवळण, नाते, कुटुंबातील इतरांच्या तसेच स्वतःच्या डोळ्यांत साठलेल्या विविध आणि पुष्कळदा परस्परभिन्न प्रतिमा यांच्याद्वारे मांडायचा प्रयत्न करतो. गृहरचनेच्यासंदर्भात जर अशी यादी बनत असेल तर मंदिरे, कचेऱ्या, सम्मिलित कार्यालये, संगणक-पुरोगम-कार्यालये, व्यापार संकुले, संस्था संकुले, करमणूक-प्रधान-विरंगुळाप्रधान जागा व वास्तू, इस्पितळे, वृद्धाश्रम इत्यादी विविध प्रकल्पांसाठी निरनिराळ्या गरजांच्या याद्या बनतात. अशा याद्यांमध्ये अनेकविध संकल्पना आणि प्रतिमा समाविष्ट झालेल्या असतात. कधी वास्तुप्रतिमा महत्त्वाची ठरते, तर कधी उपयुक्तता. संकुलांची रचना रेखाटत असताना, बंदिस्त आणि मोकळ्या अवकाशाचे परस्परनाते बघावे लागते; तर कमी उत्पन्नाच्या समाजघटकासाठी गृहरचना करताना मोकळ्या जागांचा, अंगणांचा वापर कल्पकतेने आणि अनेक निगडित प्रतिमांच्या साहाय्याने केल्याने अशा जागांना वेगळाच अर्थ प्राप्त होतो. सर्वसामान्य ग्राहक जेव्हा अशा गरजांची यादी बनवितो, तेव्हा त्यातून प्रामुख्याने जाणवतात ती दोन वास्तुमिथके. पहिले मिथक असते ते अतिभौतिकेतून, श्रद्धांमधून, संस्कारांमधून निर्माण झालेले असते. त्यावर पारंपरिकतेचा पगडा असतो. म्हणजेच त्याला शास्त्रीय दृष्टीचे स्पष्ट पाठबळ बहुधा नसतेच. वरवर आढळणाऱ्या संस्कार-पारंपरिकतेच्या आवरणाखाली पाहिले तर लक्षात येईल की, या मिथकांचा जन्म जीवनाच्या उगमाचे रहस्य, जीवनापलीकडे विश्वाचे किंवा चैतन्याविषयी वाटणारे गूढाकर्षण, ते जाणण्याची धडपड यांतून स्फुरणाऱ्या संकल्पना व अशा संकल्पना विशद करणारे साहित्य किंवा आकृती यांमधून झालेला असतो. त्यातूनच, पृथ्वीतलावरील मानवनिर्मित वास्तू किंवा कोठलाही आविष्कार हा अशा वैश्विक सत्तेचाच आविष्कार किंवा प्रकट स्वरूप होय आणि म्हणून वैश्विक सत्तेविषयक तत्त्वज्ञान आणि वास्तु-घाट यांचे नाते जोडणारे मिथक उगम पावते. अशा मानसिक अवस्थेतून निर्माण झालेली वास्तुमिथके सर्व समाजांत, सर्व वांशिक समूहांत आढळतात. दुसरे मिथक अधिक समकालीन आहे. ते म्हणजे उपयुक्ततावादाचे मिथक. वास्तुकला म्हणजे केवळ मनुष्याच्या शारीरिक निवाऱ्यासंबंधित गरजा व निकड यांच्या प्रश्नांना उत्तर

अनुक्रमणिका

शोधणारी एक पार्थिव कला होय. हे मिथक सर्वसामान्यांमध्ये आणि अनेक प्रेपकांमध्ये खोलवर रुजलेले आहे. वास्तुकला ही खरोखर कला नव्हेच, तर ही एक कारागिरीच आहे आणि ती बांधकामप्रक्रियेशी, उपयुक्ततेशी निगडित आहे, असा समज विविध स्तरांवर काम करताना आढळतो. त्यासच मी उपयुक्तता- वादाचे मिथक म्हणेन.

पहिल्या कोटीमध्ये गणना होते ती हिंदूंच्या वास्तुपुरुषाच्या मिथकाची, ईजिप्तच्या जीवनोत्तर पुनर्जीवनाची, चीनच्या फेंग-शुईची आणि ड्रॅगनची, तर जपानच्या झेन विचारसरणीतून स्थापित झालेल्या अवकाश-योजनेची व तत्परतेची.

वास्तुपुरुषाचे मिथक मोठे रंजक तसेच गूढ आहे. परंतु त्याचा वास्तुरचनेवरील पगडा विलक्षण आहे. बहुधा दैनंदिन जीवनातील विधी-कार्य-सोहळे अर्थ हरवून बसतात तेव्हा प्रतीके (Symbols) तयार होतात. लांबलचक विधींचे थोडके मोजके स्वरूप समोर येते. ते प्रतीकात्मक असते. आकार्य कलांमधील प्रतीके स्वतःचे रूप व आकार यांपलीकडील काहीतरी अर्थ सांगायचा प्रयत्न करीत असतात. अमुक एक मूर्ताकार स्वतःच्या आकाररूपापलीकडील कोठल्या तरी चेतनेचे — शक्तीचे — प्रतीक म्हणून मांडला जातो. असा 'पलीकडील' अर्थ एकतर कालानुसार अस्पष्ट झालेला असतो, किंवा पूर्णतः हरवलेला असतो. असा हरवलेला अर्थ शोधून काढायचे ठरविले तर प्रचलित प्रतीके पोकळ आणि वरवरची आहेत असे जाणवू लागते. उदाहरणार्थ, वास्तुकलेमध्ये वास्तुपुरुषमंडळ हे त्यातील सखोल तात्त्विक अर्थ विरून गेल्यावर किंवा बाजूला काढल्यावर केवळ प्रतीकात्मक चौरसाकृती म्हणूनच शिल्लक राहते. मग त्याला वास्तुपुरुषमंडळ (जे स्वतःही एक प्रतीकच आहे!) म्हणायचे, की त्याचे प्रतीक, हा प्रश्न निर्माण होतो. वास्तुपुरुषमंडळाच्या आकाररूपाचा कोणी गळ्यातला ताईत केला, तर ती एक भूमितिबद्ध-रचना म्हणून कुतूहल-विषय होऊ शकेल; पण ती प्रतीक म्हणूनही बघता येणार नाही. पण मिथकांचे तसे नसते. जीवनातील किंवा जीवनापलीकडील, तसेच पौराणिक कालातील किंवा कालापलीकडील व्यक्ती, घटना, अवकाश, स्थल, कथा इत्यादींशी नाते जोडण्याची मानवाची आंतरिक आस असते, आणि त्यातूनच मिथके जन्म घेतात. परंतु तीच तीच मिथके तेवढ्याच तीव्रतेने सदैव जिवंत राहतात असे नव्हे; कारण जीवनाचे वैश्विकतेशी नाते सांधायचा प्रयत्न, इच्छा आणि जाणीव नवीन तत्कालीन संदर्भ शोधू पाहत असतात. नवी तत्त्वप्रणाली, तिचे सामाजिक पडसाद, अनुभवपश्चज्ञान यांतून नवी श्रद्धास्थाने निर्माण होत असतात. कलेच्या क्षेत्रात विशेषतः जुन्या मिथकांना पायदळी देऊन नवा रूपबंध शोधायची धडपड सतत चालूच असते. त्यातूनच नव्या मिथकांचा जन्म होतो. असे झाले, की जुनी मिथके अधिकच प्रतीकात्मक (Symbolic) होतात. जुन्या मिथकांचे अर्थ गळून गेलेले रूप प्रतीकांच्या स्वरूपात समोर येते.

वास्तुकलेत मिथकाद्वारे दोन दिशा मिळतात. पहिली दिशा वास्तुरचनेमधील शिस्त (order), भूमिती यांच्या योगे अवकाश-रचनेची संगती साधायला मदत करते; तर दुसरी दिशा अधिकच सख्त असते. श्रद्धा, पारंपरिकता आणि संस्कृती यांच्या वेषाखाली वावरून ती वास्तुकलेवर हुकमत गाजवू पाहते. पहिल्या दिशेमुळे वास्तुकलेतील आंतरिक प्रेरणांचे परस्परसंदर्भ उकलण्यास मदत होते. उदाहरणार्थ, बंदिस्त व मोकळ्या जागांचे नाते हे त्यांमधील भूमिती आणि आकारसंबंध यांतून साकार होते; आणि या आकारांना घाट द्यायचे काम होते ते मानवी व्यवहार आणि त्यांमागील मिथके यांविषयीच्या वास्तुशिल्पीच्या प्रत्यात्मदृष्टीने. ही प्रत्यात्मदृष्टी (perception) त्याची स्वतःची अशी वैशिष्ट्यपूर्ण जाणीव घेऊन येत असते – म्हणून ती स्वतंत्र असते. दुसरी दिशा वास्तुकलेला अधिकाधिक बंदिस्त करू पाहते. 'अमूक पद्धतीने वास्तुरचना केल्याने तमूक एक साध्य होते म्हणून असे, असेच केलेले बरे' ही त्यामागील भूमिका असते. कर्मकांडे, विधि-सोहळे, श्रद्धा व भीती यांमार्फत मिथकांची ही बाजू वास्तुकलेवर कडक नियंत्रण ठेवू पाहते.

मिथक आणि वास्तुकलेसारखी 'पार्थिव कला' यांची थेट सांगड कशी घातली गेली आहे, आणि हजारो वर्षे ती समाजात कशी रुजून आहे, याचे दर्शन वास्तुपुरुषाच्या मिथकातून व्हावे. वास्तुपुरुषाच्या उत्पत्तीविषयी किंवा पृथ्वीतलावरील अवताराविषयी सर्व ग्रंथांत एकमत नाही. परंतु *मत्स्यपुराणा*त जी कथा दिली आहे ती पुढीलप्रमाणे : ".... पूर्वी शिवांनी अंधकासुराचा वध केला; त्या भयंकर युद्धप्रसंगी त्या त्रिशूलधारी उग्ररूप शंकराच्या ललाटातुन घर्म (घाम) संबंधी तप्त उदक पृथ्वीवर पडले. त्यापासून अतिक्रूरमुखयुक्त घोर एक भूत (प्राणी) उत्पन्न झाले. ते भूत, आकाश व सप्तद्वीपवती पृथ्वी यांस ग्रासीतच आहे की काय असे अद्भुत होते; नंतर त्याने मुख्य अंधकासुराच्या रक्तापासून उत्पन्न होऊन युद्ध करणाऱ्या सर्व अंधकासुरांचे, पृथ्वीवर पडलेले रक्त प्राशन केले. असे युद्धात भूतलावर पडलेले रक्त ते सर्व त्या भुताने प्राशन केले, तथापि त्याची जेव्हा तृप्ती होईना, त्या काली ते भूत सदाशिवाच्या अग्रभागी अतिउग्र तप करू लागले. कारण ते भूत जगत्रयभक्षण करण्यासारख्या क्षुधेने व्याप्त झाले होते. नंतर काही कालाने त्या संग्रामात ते भैरव (उग्र) रूपी

शंकर त्या भुतास प्रसन्न होऊन बोलले की, हे निष्पापा, तुझे कल्याण असो. आणि तुला जो इष्ट वर असेल तो तू माग. ते समयी त्या भुताने शिवास भाषण केले की, हे प्रमुख देव स्वामिन्, मी त्रैलोक्यभक्षणाविषयी समर्थ असावे. तेव्हा त्रिशूलधारी शिवांनी तथास्तु म्हटले. नंतर ते महाभूत स्वकीय देहाने सर्व स्वर्गलोक, संपूर्ण भूमंडल व अंतरिक्ष लोक यांस व्यापून भूमीवर पडू लागले. त्या काली अत्यंत भयभीत झालेले देव, ब्रह्मदेव, शंकर, दानव, असुर व राक्षस यांनी चहूकडून त्या भूतास धरले. असे ज्या देवाने त्या भूतास जेथे धरले, तो त्या स्थानीच राहिला. अशा सर्व देवांच्या निवासा (राहण्या) मुळे त्यास 'वास्तुपुरुष' म्हणतात. त्याचप्रमाणे त्या वास्तुपुरुषानेही धारण केलेल्या सर्व देवतांस विज्ञापना केली की, सर्व देव होमी पतन पावत असता तुम्ही मला धरून एकत्र स्थली निश्चल केले, तर तुम्ही मला प्रसन्न व्हा. आणि मी आता तुम्ही धारण केलेल्या आश्रयाने अधोमुख राहून काय आहार करू? तेव्हा ब्रह्मादिक देवांनी भाषण केले की, या वास्तूमध्ये वैश्वदेवाच्या अंती वास्तुदेवाच्या उद्देशाने जो वली आहे, तो आहार तुला निश्चयेकरून प्राप्त होईल. तसाच अज्ञानाने केलेला यज्ञ तुझा आहार होईल आणि यज्ञ व उत्सव इत्यादी कर्मांत केलेला बली तुला भक्षणार्थ प्राप्त होईल. असे देवांनी भाषण केल्यावर तो वास्तुपुरुष त्या काली संतुष्ट झाला. तस्मात त्या कालापासून गृहात सर्व प्रकारे शांती होण्यासाठी वास्तुयज्ञ (वास्तुशांती) अवश्य करावी." (*म पु*., अध्याय २५२). इशानशिवगुरुदेवपद्धतीमधील कथेनुसार, "तत्त्वहीन अस्तित्व जे मूळ तत्त्वापासून फारकत करून खाली पडले, ज्याला स्वतःच्या रूपाची जाणीव नव्हती असे जे आकार व नामहीन होते – तो आसूर अखेर आकारनामात स्वतःला काबीज करून घेतो. बोकडाचे शीर असलेला हा आसूर शिवाच्या पायाशी लोटांगण घालून अस्तित्व व आसरा/निवास यांची भीक मागतो. म्हणून त्याचे नाव 'वास्तूप' – स्थल व इमारत यांचा रक्षकः 'वस' म्हणजे 'राहणे' तसेच 'असणे'. असा आसूर वसुंधरेवर राहील आणि ब्रह्म व इतर देव-देवता ह्यामध्ये वसतील."

वास्तुमिथकाचे एक दर्शन आपल्याला वास्तुपुरुषाच्या मिथकातून होते. येथे आपल्याला असे लक्षात येते की, मिथक हे (१) कारणमीमांसेपलीकडचे असते, (२) वैश्विकतेशी व जगाच्या व्युत्पत्तीशी मानवी जीवनाचे नाते जोडण्यासाठी मिथकाचा वापर केला जातो व (३) दैनंदिन व्यावहारिक जीवनामधील दुष्ट प्रवृत्तींना आळा घालून, सर्जक व विधायक शक्तींना अधिक बळकट करण्याची मानसिक पार्श्वभूमी उत्पन्न करून, ऊर्ध्वस्थ किंवा दिव्य अशा शक्तीला सांधून मानवी जीवनाला अर्थ, ध्येय व नीती देण्याचा प्रयत्न मिथकांद्वारे होतो. मिथकाला मानवी बुद्धिद्वारे उकलता येत नसल्याने, शास्त्रीयतेच्या कसोटीतून पाहता येत नसल्याने आणि मिथक हे ऐंद्रिय ज्ञानाच्या कक्षेवाहेरचे असल्याने त्याद्वारे समाजात आणि वैयक्तिक जीवनात मानसिक दबाव तसेच पापभीरूपणा, श्रद्धा, प्रसंगी भीती इ. निर्माण करून एकसूत्रता, शिस्त, सामाजिकतेची जाणीव निर्माण करण्याची पार्श्वभूमी तयार केलेली आढळते. म्हणून मिथक हे कर्मकांडे, विधी-सोहळे पुढे चालू ठेवायला हातभार लावते.

कलेमध्ये अर्थात मिथकाचा अधिक भिन्न व व्यापक अर्थ अभिप्रेत आहे. केवळ रंजक व गूढ कथा सांगणे किंवा भौतिक व मानसिक सुरक्षितता देण्याचा प्रयत्न करणे एवढेच मिथकाचे कार्य न राहता, कलेमध्ये नवी दृष्टी देणे, नवी वाट दाखविणे आणि त्यातूनच नवे पायंडे पाडणे मिथकांमुळे शक्य होते. उदाहरणार्थ, गृहरचनेच्या प्रक्रियेत वास्तुशिल्पी हा विविध पद्धतींच्या जागांची – ओसरी, आंतरांगण, अंगण; तेथून पार, चौक, पाण्याची जागा इत्यादी सामूहिक बैठकीच्या जागा; तेथून पंचायतीसाठी, सभांसाठी, मिरवणुकींसाठी, मेळाव्यांसाठी तसेच मैदानी खेळांसाठी जागा – उतरंड आखीत असतो. त्यानुसार निसर्गयोजनाही योजीत असतो. झाडे, वगिचे, पायऱ्या, पाऊलवाटा यांची साथ घेऊन तो या उतरंडीमधील प्रत्येक अवकाशाचे रूप ठरवीत असतो. वास्तुपुरुषमंडळापासून चौरस घराची मांडणी – अशी अनेक घरे एखाद्या मोठ्या चौकाभोवती – अशा चौकाची संकल्पना – 'कुंड' हेच जीवनाचे उगमस्थान आहे अशा मिथकापासून स्फूर्ती घेऊन बेतलेली... असे जरी असेल तरीही मग प्रत्येक अंगणात मानवी व्यवहाराला न्याहाळून, समाजातील संक्रमणासारख्या (Communication) प्रक्रियेला तपासून, याच अंगणांचे स्वरूप अधिक नवलाईने, बारकावे शोधत वास्तु-आकाराद्वारे साकारता येते. याच प्रक्रियेत जुन्या मिथकांना नव्याने मांडले जाते आणि नवी मिथके बेतली जातात. अशी मिथके मानवी व्यवहार, दळणवळण, परस्परसंबंध, नाती, संक्रमण यांसंबंधीची असतात आणि त्यांचे वास्तुकलेतील योगदान अमोल आणि सखोल असते. आकार्य व दृक्कलेत आपल्या वास्तवतेच्या जाणिवेला कोठल्या प्रत्यात्मतेने आपण मांडत आहोत आणि त्याचाच दृश्याकार किती साधा पण प्रगल्भ आहे हे वास्तुकलेत महत्त्वाचे ठरते, कारण त्यातूनच कलेत नवे परिमाण अवतरते आणि तेच पुढे कालांतराने मिथकजन्य ठरते. यक्ष-यक्षींच्या मिथकांचा विचार व त्यांतून साकारलेले आकार आपण पाहतो, ते स्तंभांच्यां रचनेत. स्तंभशीर्षामध्ये किंवा तीरशिल्पामध्ये तोरणांना सावरताना यक्ष दिसतात. अशा पद्धतीचा मिथकांचा वापर वास्तु-अलंकारांसाठी

होतो. मिथकातून स्फुरलेली चित्रकला, मूर्तिकला आपण विशेषतः पुराणवास्तूंमध्ये पाहतो. त्यात ध्यानात हे यायला हवे की, जरी प्रत्येक मिथक काळजीपूर्वक व काटेकोरपणे सर्व लक्षणांसहित काढले असले, तरी सबंध चित्राचे स्वरूप व घाट कसा असावा यांवर बंधन नव्हते. तेथे विचार व मनन यांना स्वातंत्र्य होते.

"Nothing is said either of the shadowless--

"Chiaroscuro' of the figures moving in space, created by the illusion of their own volumes, their movement and glances. Nor is the "perspective" described which is created in these paintings that shows the figures as if coming toward the spectator. They do not follow the optical perspective but conjure up a magical presence. The "realism" of the Chitrasutra conveys a striving to exact the essentials of things seen while leaving untold their mode of conversion. Only the human figure is given a semblance of three dimensional extension and freedom of movement in a pictorial text that is not dealt within the text.' — (Stella Kramrisch in her introduction to *Chitrasutra of the Vishnudharamottara* by C. Shivarammurti, p. xii) 'चित्रसूत्र' नक्कीच आठव्या शतकाआधी लिहिले गेले होते आणि बहुधा ते चौथ्या शतकात लिहिले गेले असावे, असे डॉ. शिवराममूर्ती म्हणतात. वर्णनात्मक चित्रशैलीमध्ये (Illustrative painting) मिथकांचा उपयोग केला गेला; परंतु ती मिथके आपापसांत कशी गुंफावी यासंबधीचा विचार 'चित्रसूत्रा'ने चित्रकारावर सोडून दिला होता. त्याला बंधन नव्हते. त्यामुळेच व्यक्ती. आकार किंवा मिथक-आकार सबंध चित्राचा पोत ठरविण्याला मदत करीत आणि चित्रामधील त्यांच्या योजनेमुळे अवकाशाचे वेगळे दर्शन घडवून देणे चित्रकाराच्या हातात होते.

वास्तुकलेमध्ये दगड, माती, सिमेंट, चुना इत्यादींबरोबरच आकाश, पाणी आणि झाडे यांचा विचारही मूलभूत स्वरूपाचाच. भिंती व बंदिस्त अवकाश आखीत असताना पाणी आणि झाडे यांची योजनाही ध्यानीमनी असणे आवश्यक असते. आकाशाचे स्थानही महत्त्वाचे. अलीकडेच चार्ल्स कोरिया यांनी 'आकाशाच्या आशीर्वादा'चे (blessings from the sky) महत्त्व सांगताना, वास्तू आणि वास्तूच्या कवेमध्ये सामावलेले अवकाश आकाशातून मिळणारे आशीर्वाद घेण्यासाठी कसे काळजीपूर्वक आणि संवेदनशीलतेने योजावे, हे सांगितले आहे. ह्या नव्या भासणाऱ्या जाणिवेला त्यांनी आपल्या वास्तुकलेद्वारे आविष्कारित केले आहे. पाणी तर सर्वच धर्मांत पूज्य मानले आहे. त्याभोवती निरनिराळी मिथके गुंफली आहेत आणि पाण्याचा आणि जीवनाच्या उगमाचा संबंध उलगडायचा प्रयत्न केला आहे. कुमारस्वामी म्हणतात, '... in the earliest mythology "that germ which the waters held first and in which all the gods exist" rose like a tree "from thé navel of the unborn," who in the oldest passage is Varuna and in the Atharva Veda is called a *yaksa*. Moreover, in the "decorative" art, vegetation is represented indifferently as springing either (1) from the mouth or navel of a *yaksa*, or (2) from the open jaws of a *makara* or other fish-tailed animal, or (3) from a "brimming vessel", or (4) from a couch, but never directly from any symbol representing the earth...' [*Yaksas*, Essays in the Water Cosmology, Anand K. Coomaraswamy, OUP, 1993, p. 97] पाणी, झाड (the tree of life), यक्ष इत्यादींमागे जी मिथके दडलेली आहेत, त्यांतून त्यांचा वापर कलेत – चित्रकला, मूर्तिकला व वास्तुकला यांत – का केला गेला आणि त्यांनी कोठले आकार परिधान केले, याबद्दल बोध व्हावा. मशिदींमध्ये पाण्याची योजना व त्याचे स्थान तसेच त्याचा दृश्याकार – कारंजे किंवा धबधबा (Cascade) किंवा नागमोडी वळण घेत फिरणारे पाणी (मांडू, मध्यप्रदेश) — यांना मिथकांमधून चेतना मिळालेली दिसते.

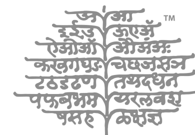
वास्तुकलेमध्ये ऐतिहासिक, मिथ्य, आध्यात्मिक, संदर्भात्मक व सामाजिक संकल्पनांतून प्रतिमासृष्टीची निर्मिती होत असते. या संकल्पना वास्तु-आराखड्याचे रेखाटन सुरू होण्यास कारणं-निमित्त असतात. वास्तु-आराखड्याच्या रेखाटनाला आकार व स्वतःची शिस्त यायला लागली की, मूळ- संकल्पना कमी-अधिक प्रमाणात सूत्रसंचालन करावयाची भूमिका घेतात. प्रत्येक प्रकल्पाच्या संदर्भानुसार संकल्पना आणि प्रतिमा तत्कालीन सामाजिक-आर्थिक-औद्योगिक-तांत्रिक संदर्भांशी पडताळून घेणे जरूर ठरते. जिचा गाभा 'अवकाश' हा आहे, अशी कोणतीही संकल्पना वास्तुकलेत विविध अंगांनी, रूपांनी अवतरित होऊ शकते; 'नवेपण' आणू शकते. मिथकांचे स्थान म्हणूनच या अवकाशनिर्मितीचा भाग म्हणून पाहायला हवे. अनेकदा मिथकांपासून स्फूर्ती घेतलेल्या वास्तुरचना पाहायला मिळतात; परंतु जेथे ही स्फूर्ती फक्त

दृष्याकारापुरती मर्यादित असते आणि वास्तुसंकल्पनेच्या पातळीवर खोलवर गेलेली नसते, तेथे वास्तुरचनाही द्विमितीय स्वरूपाची राहते. वास्तुकलेचे स्वतःचे असे जे परिमाण – अवकाश – त्या त्रिमितीय परिमाणापर्यंत पोहोचायची क्षमता त्यामध्ये नसते. परिणामी वास्तुरचना सपक, उथळ व वरवरची होते. जरी ऐतिहासिक दृष्ट्या खरे असले किंवा नसले, तरीही मिथकाला उगमस्थान असते. ते पौराणिक, सामाजिक, मानसिक, धार्मिक, आध्यात्मिक किंवा भावनिक असते. त्यामुळे त्याचा जनमानसाशी धागा पक्का असतो. मानसिक किंवा काल्पनिक, ऐतिहासिक दृष्ट्या सत्य किंवा असत्य घटनेशी, कथेशी – विशेषतः उत्पत्तिविषयक किंवा धर्मविषयक – मिथकाचे नाते थेट व जवळचे असते. ह्या उगमाविषयी पुरेसे चिंतन, मनन झालेले नसेल आणि मिथकाभोवती असलेले गूढ वलय पुरेसे छेदले गेले नसेल, तर त्याचे आविष्कारित रूप एखाद्या रूढ दृश्याकाराभोवतीच घोटाळत राहते. असे अज्ञानातून उगम पावलेले मिथक कलेत नवे परिमाण आणण्यास असमर्थ ठरते; ते बहुधा कल्पनारंजकता आणि अद्‌भुततेकडेच झुकते. A fantasy is primarily sensual rather than aesthetic in nature आणि fantasy मधील सार्वत्रिकता ही तत्कालीन, सुखवादी, भोगवादी आणि ऐंद्रिय स्वरूपाची असते, तर मिथकामध्ये कलेला केवल सौंदर्याकडे नेण्याची, कलेला सौंदर्यात्मक व खोल कलात्मक अर्थ देण्याची क्षमता असते. अशा प्रक्रियेतून होणाऱ्या आविष्कारामध्ये जी सार्वत्रिकता जाणवते, ती तत्कालीनतेच्या पलीकडे नेणारी असायची शक्यता अधिक.

वास्तुकलेत उपयुक्ततेचे मिथक नीट समजून घ्यावे लागेल. उपयुक्ततेचा जो आधुनिक आशय आपल्याला अभिप्रेत आहे, तो औद्योगिक क्रांतीनंतरचा. यूरोपमधील औद्योगिक क्रांतिपूर्व वास्तुकला सुखवादी, प्रबोधनवादी आणि प्रामुख्याने आलंकारिकतेमध्ये घोटाळत होती. वास्तूला विराटतेचे, भव्यतेचे तसेच ग्रीक-रोमन शैलीतत्त्वांचे अप्रूप होते. औद्योगिक क्रांतीमध्ये ही जुनी तत्त्वे, सौंदर्यनिकष साफ कोलमडून पडले. वास्तुकलेला औद्योगिकीकरणाचा दुहेरी हादरा बसला होता. उत्पादनतत्त्वे, उत्पादनसाहित्य आणि नागरीकरण यांमुळे वास्तुकलेला नवी क्षितिजे दिसणे, नवी प्रमाणबद्धता आणि संदर्भ गवसणे जरुरीचे होते. यातूनच उपयुक्ततावादाचा जन्म झाला. त्याला जागतिक महायुद्धाने अधिकच सबळ केले. मर्यादित आर्थिक बळ व वाढत्या नागरीकरणाच्या गरजा यांमुळे नगररचना व वास्तुरचना ह्या दोन्हींमध्ये नव्या दृष्टिकोणाची गरज तीव्रतेने भासू लागली होती. अभियांत्रिकी क्षेत्रात – विशेषतः पूल, रेल्वे-स्टेशन, उंच मनोरे, काचेच्या वनस्पती-वर्धनशाला (conservatories) इत्यादी प्रकारांमध्ये – काही प्रयोग चालू होतेच. हे प्रयोग, वास्तुकलेतील आलंकारिकतेपेक्षा भिन्न होते. औद्योगिक साहित्याला नव्याने समजून घेणे आवश्यक होते, तसेच वास्तूच्या बांधकामाला एरवी लागणारा लांबलचक कालखंडही परवडणे शक्य नव्हते. यातूनच मिथके, भावनिक आशय व पारंपरिक सौंदर्यतत्त्वे यांना वास्तुकलेतून निवृत्त व्हावे लागले व त्यांचीच जागा वास्तवता, उपयुक्तता, तार्किकता आणि बुद्धिवाद यांनी घेतली. अर्थातच जी नवी वास्तू या ढोबळ नव्या कोट्यांमध्ये बसली ती सुंदर ठरली. 'Art Nouveau' सारख्या चळवळीत जे कलाकार व वास्तुकार आलंकारिकतेला जपायचा व नवे रूप द्यायचा प्रयत्न करीत होते, त्यांची कला या नव्या उपयुक्ततावादी कलेला अपवाद म्हणूनच पाहायला हवी. हे सर्व जरी खरे असले तरी, खोलवर पाहिले तर लक्षात यावे की, जी सौंदर्यतत्त्वे या काळात विकसित होत होती, त्यांचा 'उपयुक्तते'शी फारच थोडा संबंध होता. पोलाद, काच आणि कारखान्यातून ठोक प्रमाणात तयार झालेले (mass manufactured) इतर बांधकाम-साहित्य यांद्वारे वास्तुशिल्पी साध्या, सोप्या आकाररचना करण्यात गुंतले होते. त्यातून नवे प्रश्न निर्माण झाले. बांधकाम-साहित्याशी प्रामाणिक राहणे म्हणजे नेमके काय? ते कसे साधायचे? पोलादयुक्त काँक्रीटला (reinforced concrete) कोणता आकार द्यायचा? त्याचा योग्य वापर कसा करायचा? काटकसर म्हणजे काय? ती दूरपल्ल्याची असावी की नाही? वास्तूचा सांगाडा (Structure) व त्याची शिस्तबद्ध रचना अधिक महत्त्वाची की इतर सौंदर्यतत्त्वे? वास्तुनिर्मितीला लागणारा काल, वास्तूचे आयुष्यमान या संदर्भात वास्तूमध्ये आर्थिक नियोजनाला प्राधान्य कोठल्या बाबींना द्यायचे? इतिहास, परंपरा, राहणी-पद्धती यांचे नव्या वास्तुआकारात स्थान कोणते? घनता आणि पोकळी यांनाच फक्त न्याहाळत अवकाशाची रचना कशी करायची? अशा रचनेमागे कोठली तत्त्वे असावीत? ती अमूर्त असावीत की पारंपरिक?.... इत्यादी सौंदर्यशास्त्रात्मक मंथन त्या वेळी चित्रकार, छायाचित्रकार, लेखक, शिल्पकार आणि वास्तुशिल्पी यांमध्ये चालू होते. चित्रकलेसारख्या दृक्‌कलेतून जी नवी अमूर्तता व्यक्त होऊ लागली होती, तिचे पडसाद स्वाभाविकपणेच वास्तुकलेत उमटू लागले. त्यातूनच एकीकडे अमूर्तता आणि दुसरीकडे उपयुक्तता यांना वास्तुकलेत स्थान प्राप्त झाले. उपयुक्ततेचे क्षेत्र हे औद्योगिक वास्तू, इस्पितळे, कचेऱ्या, स्वस्त घरबांधणी इत्यादींपुरते मर्यादित होते. उंच इमारतींची बांधणी पोलादी खांब, तुळ्या व काच यांद्वारे केल्याने साहजिकच त्यामध्ये आलंकारिकतेला पूर्ण वगळण्यात आले. पण यातून जनमानसात मात्र 'वास्तुकला म्हणजे एक उपयुक्ततावादी कला होय' असे नवे मिथक रुजले गेले व या

मिथकाने फार घट्ट मुळे धारण केली. आज इलेक्ट्रॉनिकी युगात या मिथकाचा फुगा फुटला व उपयुक्तता ही एक तत्कालीन अशी संकल्पना असते, हे लोकांच्या थोडेफार ध्यानात येऊ लागले आहे. उपयुक्तता व गरज यांचे वाजवीपेक्षा अधिक स्तोम माजवण्याची आवश्यकता नसते, कारण वास्तूची आयुर्मर्यादा ही तत्कालीन उपयुक्ततेच्या संकल्पनेपेक्षा पुष्कळच मोठी असते, हे ध्यानात घ्यायला हवे. आज संगणक-युगात वास्तूने अधिकाधिक लवचीक (flexible) असणे महत्त्वाचे ठरले आहे. अमुकच एका विशिष्ट गरजेसाठी वास्तुनिर्मिती करताना हे ध्यानात घ्यावे लागते की, याच गरजा व जागेचा उपयोग दोन्ही उद्याच आमूलाग्रपणे वदलू शकतात – संगणकांमध्ये नवे परिमाण येऊ शकते – त्यातूनच जागेची संकल्पना आणि अवकाश-योजना यांना नवा अर्थ व आकार प्राप्त होऊ लागला आहे.

वास्तुनिर्मितीमध्ये अवकाशयोजना कालातीत आणि मूलभूत. वास्तूमधील अवकाश आणि वास्तूबाहेरील अवकाश हे एकाच अवकाशाचे भाग. मिथके जन्मतात ती याच अवकाशात, जनमानसात; त्यांच्या परस्परसंबंधांतून आणि जीवनविषयक विचार-सरणीतून – वास्तुकलेतील अवकाश हे लोकांच्या वावराचे अवकाश. येथेच – चौकाचौकांत, रस्त्यावर, पिंपळाच्या पाराखाली, नद्यांच्या काठी घाटांवर, देवळांच्या अंगणांत, सार्वजनिक व्यासपीठे, करमणुकीची स्थळे इत्यादी जागांमध्येच – लोकांचे आपापसांतील संक्रमण, मंथन व संबंध हे विविध दिशा धुंडाळतात. वास्तुकलेद्वारे त्यांच्या अशा संक्रमणासाठी, अनुभवविश्वासाठी अवकाशनिर्मिती होत असते – याच अवकाशात मिथके जन्म घेतात आणि म्हणून वास्तुकलाच एक मिथक-जन्य कला होते. जुनी मिथके तोडण्यातच सर्जकता असते व याच प्रक्रियेतून नवी मिथके आकार घेतात, ही वास्तवता आहे!





दृश्य कलांच्या अभिव्यक्तीतील समान सौंदर्यसूत्र

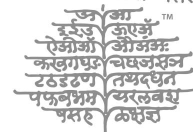
विजय दीक्षित

चराचर सृष्टीतील सर्व परिवर्तन एका तालबद्ध नियंत्रणाने बांधले गेलेले आढळते. सजीव सृष्टी, वृक्षवेली, खडक, पाणी, प्रकाश यांच्या परिवर्तनांतील सातत्यपूर्ण लयीची ही गुंफण निसर्गाने इतकी बेमालूमपणे साधली आहे, की प्रत्येक घटकाचे अस्तित्व स्वायत्त वाटावे. परंतु ते अदृश्यपणे एकमेकांत मिसळले जाऊन त्यामुळे नवनवीन रासायनिक-भौतिक घटक जन्म घेतात. ही प्रक्रिया अतिसूक्ष्म पातळीवर चालते. आणि या जडणघडणीचे पडसाद मानवाच्या तथाकथित अभिव्यक्तीमध्ये उमटताना दिसतात. 'तथाकथित' अशासाठी की, प्रत्येक मानवी मन हे निसर्गाच्या परिवर्तनप्रक्रियेचा एक भाग आहे.

ज्या दोन स्त्रीपुरुषांच्या अतिसूक्ष्म जनुकांच्या संयोगातून नवा जीव निर्माण होतो, त्या दोन व्यक्तींची त्यावेळची मनःस्थिती, त्यांचा संस्कार-इतिहास, बुद्धिमत्ता, शारीरिक जडणघडण अशा अनेक घटकांचा प्रभाव नव्या जीवावर पडत असतो. त्यामुळे प्रत्येक जीव आपले वेगळेपण घेऊन जन्म घेतो. सृजनाचा प्रवाह यामुळेच विविधतेने नटलेला आढळतो. 'व्यक्ती तितक्या प्रकृती' होत जातात, त्या या विवक्षित निर्मितिक्षणापासूनच. त्यामुळे प्रत्यक्ष या ग्रहावर अस्तित्वात आल्यापासून सर्व बाह्य गोष्टींचे ग्रहण करण्याची क्षमता; त्यावर भाषा, संस्कृती, भाव, धर्म यांची एकावर एक चढत जाणारी नितळ कवचे यांमुळे मानवाचे व्यक्तिमत्त्व घडत जाते.

या गोष्टीचा इथे उल्लेख करण्याचे प्रयोजन म्हणजे, दृश्य कला हा एक भाग, त्याची अभिव्यक्ती हा दुसरा भाग आणि त्यातील समान सौंदर्यसूत्र हा तिसरा भाग यांचा एकमेकांशी असलेला मूलभूत संबंध फक्त कलानिर्मितीच्या क्षणांपासून सुरू होत नसून, तो बऱ्याच वर्षांपासून सुरू असतो. यातही एक समान सूत्र असते. ते म्हणजे ज्या प्रमाणे दोन जीव तन्मय होऊन शारीरिक अद्वैत साधतात, त्या लैंगिक समागमातून नवजीवरोपण होते आणि मातेच्या गर्भाशयात वाढू लागते, त्या क्षणी सर्व संवेदना एकवटून त्या एकाच कामी लागलेल्या आढळतात, त्याचे प्रमाणे हेच सूत्र पुढे कलेच्या सृजनप्रक्रियेत घडून येते. तेव्हा लैंगिक किंवा शारीरिक मिलन न होता कला-कल्पना आणि कर्ता यांचा समागम कार्यान्वित होतो आणि एखाद्या कलाप्रकारातील नवनिर्मिती प्रत्यक्षात येते. हा मुद्दा येथे मांडण्याचे कारण असे : कलेचे माध्यम, सूचन आणि कृतिजन्य अभिव्यक्ती या प्रत्येक टप्प्यात कर्ता जगाला विसरतो. आणि त्याच्या मनात विचारांचे अखंड मंथन चालू असते. तो आपले अस्तित्व विसरतो. कलाविचारांच्या महासागरात हरवतो. आणि आपल्या संस्कारांनुसार सृजनाचे धागे एकत्र करतो, गोळा करतो व माध्यमानुसार अभिव्यक्त करतो. या संपूर्ण काळात तो तन्मय झालेला असतो. आणि तन्मयतेचे हे सूत्र त्याच्या अतिसूक्ष्म निर्मितीपासून समान असते. 'ब्रह्मानंद' हा जो शब्द आहे, त्याचा अर्थ येथे अभिप्रेत आहे. सर्व ब्रह्म ज्या शक्तीने घुसळले जात आहे, तिचे आर्त एका शब्दात प्रकटले आहे. कलेच्या प्रांतात कर्ता असा 'ब्रह्मानंद' अनुभवत असतो. हा ब्रह्मानंद अथांग, अमूर्त असतो. ही एक अवस्था असते, समाधी असते. तिला हेतूचे कुंपण नसते. आता दृश्य कलानिर्मिती आणि माध्यमे यांसंबंधीच्या समान सौंदर्यसूत्रांचा विचार करता येईल. संस्कार जरी भिन्न असले, तरी प्रत्येक व्यक्तीची अभिव्यक्त करण्याची पद्धत, व्याप्ती काही समान निकषांवर अवलंबून असते, असे आढळून येईल. इथे कलेचे मूलभूत घटक प्रवेश करतात. ते म्हणजे बिंदू, रेषा, पृष्ठ, रंग, अवकाश आणि पोत.

हे घटक सर्व प्रकारच्या कलानिर्मितीमध्ये समान सौंदर्यप्रेरक मानले जातात. आणि त्यांच्या संयोगातून, प्रमाणशीर मिश्रणातून, ताल आणि तोलातून भिन्न संयुगे निर्माण होत जातात; ती आधी कलावंताच्या मानसिक-बौद्धिक पटलावर व नंतर बाह्य जगातील प्रत्येक माध्यम पटलावर. ही संयुगे म्हणजे एकात्मता, रचना, प्रमाणबद्धता, तालबद्धता, पुनरुक्ती, गतिमानता, तोलबद्धता ही होत. यांतदेखील एक महत्त्वाची गोष्ट निसर्गाच्या सूत्रानुसार घडत असते. कलावंताचा सृजनप्रक्रियेतील शोध चालू असताना तो विलक्षण अस्वस्थ असतो. वरील घटकांच्या रचनात्मक जडणघडणीत तो गुरफटून जातो. मग थांबतो कधी? – म्हणजे ही रेषा, हा आकार, ही रचना त्याला योग्य वाटते कधी? – तर त्याचे संस्कार ते शोधलेले कलासंचित पाहून सुखावतात तेव्हा. हे टप्पे लिहिणे जेवढे सोपे, तेवढे घडत असतात अतिशय गुंतागुंतीच्या मानसिक परिवर्तनाद्वारे, हे लक्षात घेतले पाहिजे.





अनुक्रमणिका

वानगीदाखल मी येथे वास्तुतज्ज्ञाच्या निर्मितीचे उदाहरण देऊन स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न करतो. कारण माझा व्यवसाय हाच असल्यामुळे या माध्यमातील अभिव्यक्तीचा प्रयोग अनेक वेळा करावा लागतो. आणि सौंदर्यसूत्रे समान असल्यामुळे, तसेच वास्तुकला ही सर्व कलांची जननी मानली जात असल्यामुळेदेखील या माध्यमातील प्रक्रिया अभ्यसनीय ठरते.

एखादे घर बांधायचे काम मिळते तेव्हा, ते कुणाचे आहे?, त्याची आर्थिक क्षमता काय?, जागा केवढी आहे?, अशा भौतिक गोष्टींच्या अभ्यासानंतर जेव्हा कागदावर प्रत्यक्ष रेषांचे द्वंद्व सुरू होते, तेव्हा वास्तुतज्ज्ञाच्या मनात नक्की काय घडत असते? – याचा अभ्यास इतर माध्यमांच्या प्रक्रियेतही समान असतो. जीव तोडून कलात्मक घर मला निर्माण करायचे आहे, या भक्कम विचारावर पुढील काम सुरू होते. समोर कोरा कागद, हातात पेन्सिल असते. पण मनात सैन्य उभे असते, आकारांचे आणि संस्कारांचे.

हे आकारांचे संस्कार विमुक्तपणे भटकत असतात. कधी बाळपणी पाहिलेले एखादे घर किंवा त्या घरातील सूर्याची तिरीप मनात घर करून बसलेली असते. ती प्रतिमा सजीव होते. त्याच वेळी एखाद्या मंदिरातील घंटानाद कानात घुमू लागतो. हळूच एखादी आवडती जुनीपुराणी धून येऊन त्या प्रतिमेची आरास बनते. मध्येच ज्याच्यासाठी घर बांधणार, त्याचा एखादा संवाद कानात घुमतो. आधी पाहिलेल्या एखाद्या विख्यात वास्तूचे एखादे सौंदर्यस्थळ खुणावते. स्वतःचे एखादे जुने काम त्यातल्या तपशिलांसह मनासमोरून तरळते. या क्षणापर्यंत प्रत्यक्ष कागदावर एक रेघही ओढलेली नसते. ही वादळापूर्वीची शांतता असते. अभिव्यक्तीच्या रूपरेषांचे रसायन मनात तयार होण्याचा हा काळ असतो. सृजन द्रवरूप असते. ते घनरूप होऊन कल्पनेचे लेबल घ्यायला अद्याप वेळ असतो. त्यासाठी आवश्यक असते ते त्याला सघन करणाऱ्या कलाविचारांचे पाठबळ. पेन्सिल कागदावर टेकविल्यानंतर भूतकाळात घडलेले कलासंस्कार सचेतन होतात आणि अनेक प्रकारच्या गत अनुभूतींचे मंथन मनःपटलावर सुरू होते. कधी आकार-अवकाश, तर कधी रेषा, रंग यांच्या प्रतिमांद्वारे वास्तुशिल्प घडू लागते. हा चौकोनी आकार हे त्याचे प्रमाण, ही त्याची गुंफण, इथून एवढा प्रकाश येणार, इथे हा रंग, इथे हा पोत, त्याचा असा एकत्रित परिणाम – असे सर्व प्रतिमायुद्ध मनात चालू होते. त्यात "हे नको, हे" – ह्या पद्धतीने रचना-प्रक्रिया प्रकटत जाते. त्यातही कलाकाराचा प्रवास कधी बाहेरून आत, तर कधी घराच्या आतून बाहेर असा सतत हिंदकळत असतो. असे मनःपटलावरील प्रतिमांचे उमटणे आणि पुसले जाणे, पुन्हा तत्सम नवीन आकार आठवणे, रचना आठवणे, ती मनाला आवडणे किंवा नावडणे, या बौद्धिक कसरतीद्वारे सौंदर्याचा शोध कलावंताकडून घेतला जात असतो. ही प्रक्रिया न थांबणारी अशी असते.

हे चालले असताना एखादा अति आवडलेला आकार विच्छेदनासाठी कुरवाळला जातो. वारंवार रेषांची वलये त्या आकारावर समेवर आल्यासारखी घुटमळतात. त्या आकारातून दुसरा तत्सम आकार विरूपित केला जातो. दोघांची दोस्ती कितपत होईल, ह्याचा त्रिमितीय अंदाज घेतला जातो. या वेळच्या मनःस्थितीची प्रतिबिंबे कागदावर उमटत असतात. सर्व त्रिमितीय अवकाश मनात असते, तर कागदावर फक्त द्विमितीय रेषांनी साकारलेले पृष्ठ असते.

कुठे थांबतो हा प्रवास? कधी वास्तुतज्ज्ञ ठरवितो, की ही रचना प्रत्यक्षात आणायची? ह्याचे उत्तर एखाद्या लग्नेच्छू मुलाने अनेक मुली पाहिल्यावर एकीला हो का म्हटले? ह्याने वधूचा शोध कसा थांबविला? या प्रश्नांना मिळणाऱ्या उत्तरांसारखे असते. तो क्षणच निर्णायक असतो. तिथे अभिव्यक्ती थकलेली असते, अस्वस्थता स्थिरावते. कुठेतरी मनासारखे झाले असे वाटते आणि शोध संपतो. एक टप्पा ओलांडला जातो.

चित्रकार, शिल्पकार, छायाचित्रकार, चित्रपट दिग्दर्शक वास्तुकार इत्यादी सर्व प्रकारच्या कलावंतांच्या कला-माध्यमांतील सृजनप्रक्रियेची ही सळसळ समानच असते. चित्रफलकावर द्विमितीय स्थिती, तर मनःपटलावर त्रिमितीय अवकाशाचा खेळ; खोल, सूक्ष्म, अस्वस्थ शोध – हे सौंदर्यशोधक सूत्र समानच असते. दृश्य कलांच्या अभिव्यक्तीतील सर्वांत महत्त्वाचे समान सूत्र म्हणजे 'एकात्मता'. कलाकृतीला हा गुण प्रदान होतो, तो सर्वंकष परिपाक म्हणून. सर्व घटकांच्या तारतम्याचा तो दृश्य परिणाम असतो. श्रेष्ठ आणि कालातीत कलाकृतींच्या अभ्यासाने एकात्मतेची (Unity) अनुभूती येते. अगदी सोप्या भाषेत सांगायचे झाल्यास, सूर्यफुलाच्या रचनेत ही एकात्मता रंग, आकार यांद्वारे साधलेली आढळते. शिवाय जोडीला पाकळ्यांच्या आकार-पुनरुक्तीमुळे निर्माण होणारा ताल नेत्रसुखद असतो. एखादीच पाकळी चौकोनी असल्याची कल्पना केली, तर एकात्मता भंग पावेल. कलाकृतीला व्यक्तिमत्त्व प्रदान करण्यात या एकात्मतेचा महत्त्वाचा वाटा असतो. एका कटाक्षात समोरच्या कलाकृतीतले घटक कुठेतरी एकवटलेले असल्याचे जाणवते. एखाद्या अदृश्य धाग्याने रंग, आकार, अवकाश बांधले गेलेले असल्याची जाणीव होते. ही एकात्मता विश्वव्यापी असते. निसर्गातील दगड, फळे, पाने, फुले यांच्या निरीक्षणाने ती अनुभवली जाऊ शकते. आस्वादासाठी आणि सृजनतेसाठी ती आवश्यकही असते.

दुसरे महत्त्वाचे सूत्र म्हणजे 'सुसंगति' (Harmony). ग्रीसमधील अथेन्स या ऐतिहासिक शहरात 'पार्थेनॉन' नामक मंदिर आहे. ते अक्रॉपलीस टेकडीवर बांधलेले आहे. तेथे जाण्यासाठी टेकडीभोवती उतरणीसारखा रस्ता केला आहे. पार्थेनॉनच्या रचनेत ग्रीक वास्तुशैलीची अनेक सूक्ष्म वैशिष्ट्ये समाविष्ट केली आहेत. दर्शकाला त्याचा परिचय करून देण्यासाठी तत्कालीन वास्तुतज्ज्ञांनी त्या उतरणीच्या मार्गावरून वर मार्गक्रमण करत असताना त्या वास्तुवैशिष्ट्यांचा हळूहळू एकेका दगडी शिल्पाद्वारे परिचय करून दिला आहे. त्यामुळे नजरेला त्या शैलीचा परिचय होत जातो. आकारातून अधिक सूक्ष्म आकार किंवा मोठा आकार हळूहळू पुढे येतो. या सुसंगतीमुळे पार्थेनॉनचे दर्शन धक्कादायक न होता विराट आनंदाची परिसीमा वा उत्कर्षबिंदू गाठणारे वाटते. सुसंगती ही कलेच्या प्रत्येक घटकाचे दुसऱ्याशी हळुवार नाते सांगणारी असते. ती मैत्रीपूर्ण नसेल, तर एकात्मता सूर पकडत नाही. त्यामुळे अभिव्यक्ती नजरेला गोचर होत नाही. कलेचे घटक गुण्यागोविंदाने नांदले, म्हणजे सुसंगती हे दर्शकाला बांधून ठेवणारे सूत्र ठरते. आकर्षणशक्ती या सुसंगतीत असते. कलाकार जेव्हा तळमळत कल्पनांची प्रसूतिवेदना देत असतो, तेव्हा कलेचे घटक कमीजास्त करून – रंग, आकार यांची काटछाट करून – एकमेकांशेजारी प्रयोगशीलतेने बसवत असतो. त्याचे हे कसब अनुभव व संस्कार यांनी भावबद्ध केलेले असते. ताल आणि तोल हे आणखी एक महत्त्वाचे सूत्र सर्व कलाप्रकारांना व्यापलेले आढळते.

तालामुळे दृक् संगीत निर्माण होते. फक्त येथे श्राव्य स्वरांऐवजी दृक् स्वर – म्हणजे बिंदू, रेषा वगैरे मूलभूत घटक – असतात. वास्तुकलेत आकार, चित्रकलेत रंगाकार, शिल्पात घनता व अवकाश यांची पुनरुक्ती जाणीवपूर्वक करून ताल (Rhythm) साधला जातो.

तोल (Balance) हा एकात्मता निर्माण करणारा महत्त्वाचा घटक मानला जातो. सघनता, पृष्ठ, रंग, पोत यांचे भाग जेव्हा एकमेकांशेजारी कलाकृतीत येतात आणि आशय व अवकाश समृद्ध करतात, तेव्हा त्यांचा तोल साधला जाणे आवश्यक ठरते.

विरोधाभास (Contrast) नामक आणखी एक सूत्र विश्वाच्या ताल आणि तोलाचे रूप वाटते. सत्- असत्, छायाप्रकाश यांचा तोल साधला जाणे रचनेच्या दृष्टीने ज्याप्रमाणे आवश्यक ठरते; त्याचप्रमाणे कलाकृतीतील प्रत्येक मूलभूत घटकाचे अस्तित्व प्रकर्षाने जाणवून देण्यासाठी अनेकवेळा विरोधाभासाचे सूत्र बेमालूमपणे कलाकार वापरतो आणि कलाकृतीच्या आशयामध्ये नाट्यात्मता आणण्याचा प्रयत्न करतो. हे सूत्र वापरण्याचे धाडस होण्यासाठी प्रज्ञाशक्तीचे प्रचंड पाठबळ लागते. काळ्या-पांढऱ्या रंगाने चित्र काढण्यासाठी पिकासोची प्रज्ञा लागते, तेव्हाच 'गेर्निका'सारखे त्याचे भव्य चित्र जन्मते व कालातीत कलाकृती ठरते. एकसुरी माध्यमातून अनेकसुरी आशय व्यक्त करणारी कलाकृती निर्माण करण्यासाठी विरोधाभासाचे सूत्र कलेच्या इतिहासात अनेकवेळा प्रभावीपणे वापरलेले आढळते. 'रचना' (Composition) म्हणजे वरील सर्व सूत्रांची गुंफण करण्यातली रचनात्मकता. हा कलाकाराच्या वैयक्तिक वैशिष्ट्यांचा ठसा उमटविणारा भाग असतो. या गुणाद्वारे शैलीचा उगम होतो आणि प्रादेशिकता स्थापिली जाते. एकंदर कलाकृतीचे रूपायन (Design) ठरविले जाते. उपयुक्त कलांमध्ये कार्य, सौंदर्य, खर्च, उपयुक्तता यांतील ताल व तोल कितपत साधला आहे, यावरून रूपायन ठरते (उदा., वास्तुकला, कुंभकला). तर केवल कलांसाठी सौंदर्य आणि भाव यांचा परिपोष किती प्रभावीपणे करण्यात आला आहे, याचा विचार महत्त्वाचा ठरतो (उदा., चित्र, शिल्प, छायाचित्र, चित्रपट इत्यादी) या कलांमध्ये रूपायनाची ही बाजू जास्त प्रभावीपणे पाहिली जाते. परंतु केवल आणि उपयुक्त कलांच्या अभिव्यक्तीतील समान सौंदर्यसूत्रे यांचाच विचार येथे अभिप्रेत असल्याने, केवल व उपयुक्त कलांच्या रूपायनासंबंधीची सखोल चर्चा येथे विषयांतर ठरू शकेल.

आता अतिसूक्ष्मापासून ते अतिस्थूलापर्यंतच्या नैसर्गिक प्रतिमासृष्टीतील अमूर्त एकात्मतेविषयीही याच सूत्रांनी विवेचन करता येणे शक्य आहे. या विशाल अथांग प्रतिमासृष्टीतही बिंदू, रेषा, पृष्ठ, रंग, पोत, अवकाश या घटकांनी सौंदर्यनिर्मिती केलेली आढळते. सूक्ष्मजीवशास्त्रातील रक्तपेशींचे छायाचित्र अतिसूक्ष्म; तर नवा तारा निर्माण होत असलेले अवकाशातील नेबुलाचे विश्वात्मक छायाचित्र अतिविशाल; यांतील अमूर्तता-साम्य हे निर्विवादपणे एका सूत्राने बांधले गेलेले दृष्टीला गोचर होते.

जिथे निसर्गातील हे सौंदर्याचे अद्वैत विविधसूत्रात्मक दृष्टीने न्याहाळता येते, तिथे मानवनिर्मित कलेची परिसीमा फारच तोकडी वाटते. बिंदूतून उत्सर्जन, मग त्याचे प्रसरण आणि नंतर अवकाशात विसर्जन अशी ब्रह्मांडाच्या सौंदर्याविष्काराची प्रतिमा सूक्ष्मापासून स्थूलापर्यंत आढळते.

दृश्य कलांच्या अभिव्यक्तीतील समान सौंदर्यसूत्र हे असे कणाकणांत, अणुरेणूंत सामावलेले अद्वैत, एकात्म आहे. मानवी मन, त्याचे विचार, कल्पना अभिव्यक्त होताना याच समान सूत्राची वस्त्रे घालून मूर्तरूप घेतात. शैली बदलतात, कालबाह्य

अनुक्रमणिका

होतात; परंतु कालातीत सौंदर्याचा स्रोत हा वैश्विक आहे. एका अद्वितीय नियंत्रक सूत्राने तो विकसित झाला आहे. त्याची अनुभूती निसर्गनिरीक्षणातून सुरू होते आणि आत्मिक अभिव्यक्तीत साकार होते. पंचज्ञानेंद्रियांची एकात्मता मग या बाह्य सौंदर्याचा आस्वाद घेण्यास सक्षम बनते. तन्मयतेने केलेली कोणतीही कृती मग कला म्हणून मानावी लागते, अनुभवता येते. ब्रह्मानंदाची ओळख मगच होते.

*नवभारत*च्या हितचिंतकांस नम्र आवाहन

*नवभारत*चे प्रकाशन आता बऱ्याच प्रमाणात सुरळित झाले आहे आणि त्याचा दर्जाही *नवभारत* च्या आजपर्यंतचा लौकिक अधिक वाढवणारा आहे. याबद्दल वाचक समाधान व्यक्त करतात आणि आम्हालाही ही गोष्ट मोठी उत्साहवर्धक वाटते. तथापि *नवभारत* चीं आर्थिक बाजू अजूनही डळमळीतच आहे. *नवभारत* सारख्या गंभीर, वैचारिक नियतकालिकाचा संसार केवळ वर्गणीदारांकडून प्राप्त होणाऱ्या उत्पन्नावर चालणे अशक्य आहे. संचित स्वरूपात पुरेसा निधी जवळ असला तर *नवभारत* चे काम निर्धोकपणे, अधिक दर्जेदारपणे करता येईल. प्रकाशनातील नियमितताही पाळता येईल. यादृष्टीने आम्ही *नवभारत* स्थायी निधी जमवणे सुरू केले. आज सुमारे तीन लक्ष रुपये या निधीत जमा झाले आहेत. ते कायम ठेव या स्वरूपात ठेवून त्या रकमेवर येणारे व्याज *नवभारत* च्या प्रकाशनार्थ वापरले जाते. मात्र *नवभारत* च्या आर्थिक गरजेचा एक लहानसा भागच या व्याजातून आज भागतो. हा निधी दहा लक्ष रूपयांपर्यंत गेला तर मग त्यावर मिळणारे व्याज, जाहिराती आणि वर्गणीद्वारा मिळणारे उत्पन्न यांवर *नवभारत* व्यवस्थित चालू शकेल.

*नवभारत*चे एक हितचिंतक-वाचक श्री. एम. व्ही. भाटवडेकर यांनी काही महिन्यांपूर्वी प्राज्ञपाठशाळा मंडळाकडे २५,००० रुपये ठेव म्हणून ठेवले. ही रक्कम कायम-ठेव स्वरूपात बँकेत राहावी आणि तिच्यावर मिळणारे व्याज फक्त *नवभारत* करता वापरले जावे, या अटीवर त्यांनी ही ठेव ठेवली आहे. जर यदाकदाचित *नवभारत* चे प्रकाशन थांबले तर मूळ रक्कम श्री. भाटवडेकरांना अथवा त्यांच्या वारसांना मंडळाने परत करावयाची आहे. एक प्रकारे *नवभारत* चालू असेपर्यंत बेमुदत अशी ही बिनव्याजी ठेव श्री. भाटवडेकर यांनी आमच्याकडे दिली आहे.

आमच्या वर्गणीदार वाचकांनी व हितचिंतकांनी श्री. भाटवडेकर यांचे प्रमाणे आमच्याकडे बिनव्याजी ठेवी ठेवाव्यात असे आवाहन आम्ही आवर्जून करीत आहोत. आपण आपली ठेव तीन; पाच किंवा आपणांस शक्य असेल तितक्या मुदतीकरता ठेवू शकता. आम्ही ती स्वतंत्रपणे गुंतवू आणि मुदत संपल्यावर आपणांस मूळ रक्कम हवी असल्यास त्वरित परत करू.

*नवभारत*ने आज पन्नासाव्या वर्षात पदार्पण केले आहे. स्वातंत्र्योत्तर महाराष्ट्राच्या घडणीत *नवभारत*ने महत्त्वाची वैचारिक-सांस्कृतिक भूमिका बजावली आहे. *नवभारत*चे हे कार्य नियमित आणि अबाधित चालावे अशी इच्छा अनेक वाचक-हितचिंतक मित्र वेळोवेळी व्यक्त करतात. त्यांची तळमळ आणि त्यांचे मैत्र त्यांनी श्री. एम. व्ही. भाटवडेकर यांनी घालून दिलेल्या उदाहरणाचे अनुकरण करून 'अर्थपूर्ण' केल्यास त्यांच्या इच्छेची पूर्तता करणे शक्य होणार आहे. *नवभारत*चे वाचक आणि हितचिंतक आमच्या आवाहनाला भरघोस प्रतिसाद देतील असा आम्हाला विश्वास आहे.

सीताराम रायकर
सचिव

मे.पुं. रेगे
अध्यक्ष

वसंत पळशीकर
का. संपादक, *नवभारत*

प्राज्ञपाठशाळा, मंडळ, वाई

अनुक्रमणिका

सर्व धर्म अध्ययन केंद्र

नुकतीच प्रसिद्ध झाली...

हिंदू धार्मिक परंपरा आणि सामाजिक परिवर्तन

मे.पुं. रेगे

(पृष्ठे ११६; किंमत रु. २५.००)

भेदविलोपन : एक आकलन

डॉ. अशोक केळकर

(‘मिस्टिसिझम’ आणि ‘मिस्टिक अनुभव’ यांची नवी, विचारप्रवर्तक मांडणी.
पृष्ठे ३८; किंमत रु. २०.००)

बौद्ध धर्माचा अभ्युदय आणि प्रसार

प.ल. वैद्य

(या विषयावरील एका मौलिक परंतु दुर्मिळ ग्रंथाचे पुनर्मुद्रण.
किंमत रु. ३०.००)

धर्मश्रद्धा : एक पुनर्विचार

दि.के. बेडेकर

(आवृत्ती दुसरी)

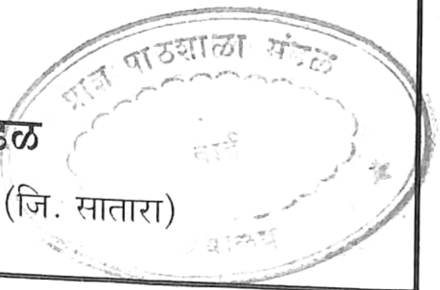
(पृष्ठे ६४ + ८; किंमत रु. २०.००)

संपर्कासाठी पत्ता :

सचिव

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ

३१५ गंगापुरी, वाई ४१२ ८०३ (जि. सातारा)



अनुक्रमणिका

अनुक्रमणिका


मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास


नवभारत
७५
अमृतमहोत्सवी
वर्ष